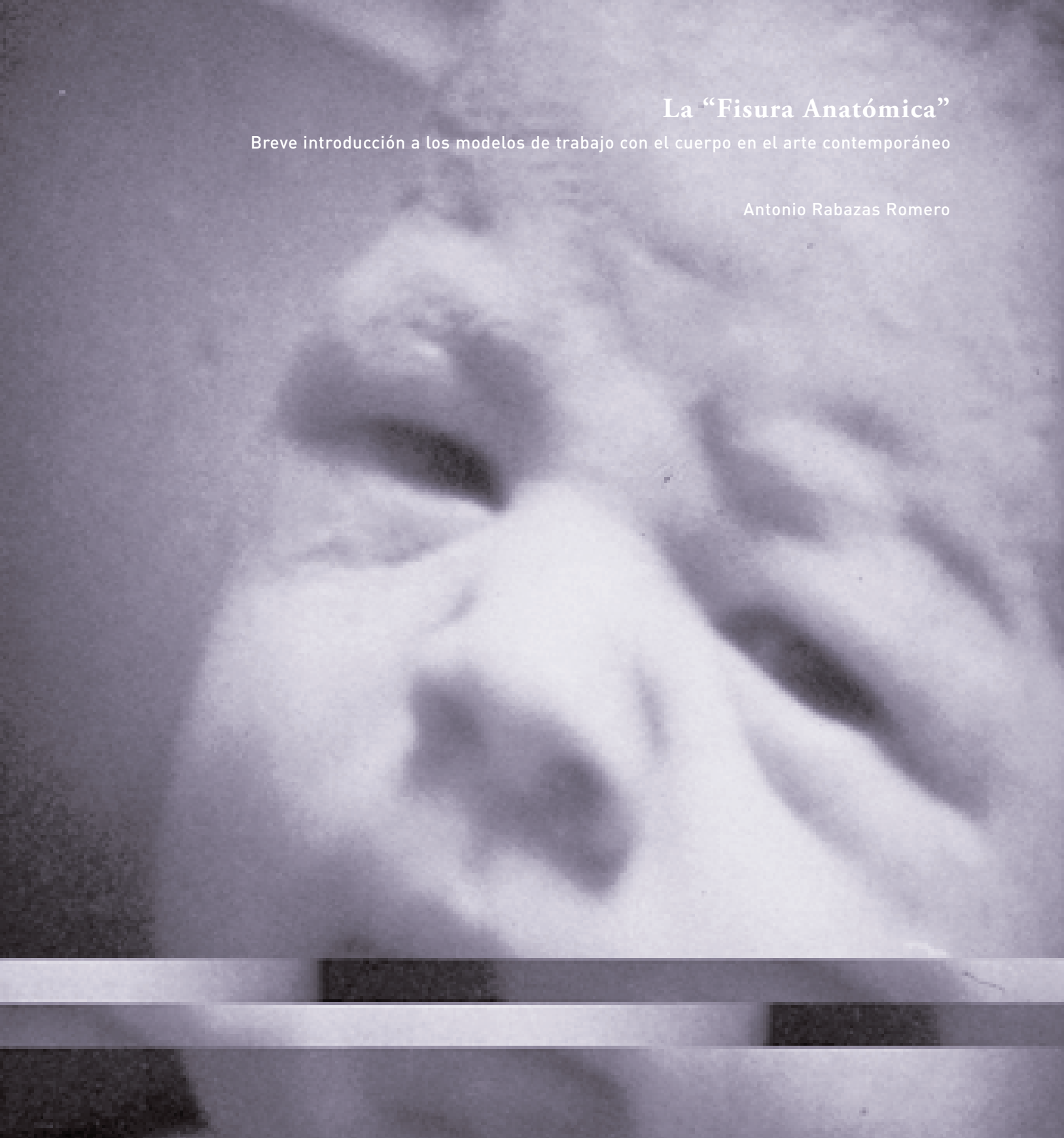


La “Fisura Anatómica”

Breve introducción a los modelos de trabajo con el cuerpo en el arte contemporáneo

Antonio Rabazas Romero



La “fisura anatómica”

Breve introducción a algunos modelos de trabajo con el cuerpo en el arte contemporáneo.

Antonio Rabazas

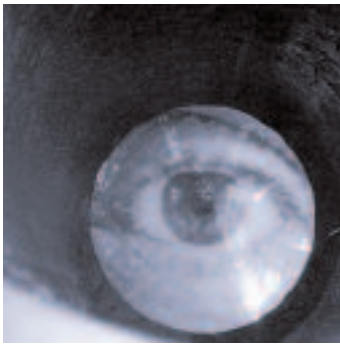
“Conmigo llevo todas mis cosas”.

Estoicos.

“Para mí la escultura es el cuerpo, mi cuerpo es mi escultura”.

Louise Bourgeois.

Prefacio



2

Como sabemos, una fisura es el producto de tensiones aplicadas a un material que se muestra incapaz de absorberlas y canalizarlas. Su origen puede ser extrínseco, si las fuerzas que las producen, inciden desde fuera sobre el sistema, o intrínseco, generadas por el propio sistema. En todo caso, lo que nos interesa, es que son capaces de modificar, desplazar y fragmentar el sistema entero. Hay que prestar pues atención a las fisuras, a su disposición, a su tamaño y a sus direcciones ya que su estudio sintomático nos puede informar de muchos problemas que permanecen ocultos e invisibles.

La *fisura anatómica* hace alusión a un problema: aparece una grieta en un sistema que debiera mostrar cierta solidez, el de los Programas de Educación Artística Universitaria en la primera década del siglo XXI. Parece una obviedad decir que el principal objeto de estudio para el arte ha sido la imagen del cuerpo humano, pero no por obvio está lo suficientemente presente, en toda su extensión, en las aulas de las facultades de Bellas Artes. La búsqueda ciega de la “actualidad” parece imponer una suerte de tierra quemada sobre cualquier tipo de tradición que vaya más allá de dos generaciones. La crítica y el mercado artístico tienen mucha responsabilidad en este estado de cosas. Pero si en los aspectos sociales, el mercado es el que manda, no debería ser así en el territorio de la enseñanza y la investigación artística, hecha por artistas y para artistas. Aún en la más radical de las vanguardias, el cuerpo humano ha sido “actor e intérprete” y hasta en los movimientos más alejados de la representación, como el movimiento abstracto por ejemplo, subyace una voluntad retiniana, estésica y gestual que conecta con la corporalidad del receptor. Luego, de una forma directa o presente (*performances, acciones, happenings*) o formalizada por medio de la pauta descriptiva de sus representaciones (dibujos, esculturas, pinturas) o por alusiones simbólicas (abstracciones e instalaciones), el trabajo con el cuerpo en el arte constituye una constante y, por ello, es un tema del que hay que saber cosas y éstas no sólo han de provenir del campo artístico, sino que han de ser fertilizadas por áreas del conocimiento humanístico y científico que se ocupen bajo sus propias ópticas de esta *unitas multiplex* que constituye el cuerpo humano.

1. Con estas líneas el autor ha querido sólo exponer su visión y valoración personal de un campo de estudio enorme que abarca varias áreas específicas del conocimiento. Por tanto, los asertos que aquí se muestran no pretenden ser los únicos posibles, ni siquiera los más actuales; se intenta, más bien, una visión sucinta de unas fuentes que están publicadas y que, en algunos casos, coinciden con la línea del discurso, y en otros, lo rectifican. Pido perdón por mi ignorancia acerca de muchos hallazgos en estos campos que seguramente hubieran enriquecido el presente texto.

Organizaremos el presente artículo como una carpeta de trabajo, es decir, un material que consta de referencias teóricas, textos o citas y ejemplos que de, alguna forma, constituyen un pequeño catálogo de artistas y obras visuales. Como carpeta de trabajo, su estructura es abierta, ampliable, rectificable y mejorable. Su objetivo no es otro que el de estimular el pensamiento y la controversia. Si esto se consigue, daré por bueno su contenido. ¹

Índice.

- 1.-Apunte de patología general.
- 2.-La incisión: Breve introducción a los estudios de Laín Entralgo.
-Sobre la forma del cuerpo
- 3.-La excisión: del cuerpo como máquina al cuerpo como gramática.
-La proyección narrativa.
-Sobre acciones y pasiones.
-Cuerpos en acción.
-Transgresión social.
-Deslizamientos de sentido.
-Estereotipos, ritos y roles.
-La enunciación: simulacros entre el yo y el tú.
-El problema de la metáfora.
-Cuerpos rotos.
-Cuerpos ausentes.
-Cuerpos protésicos.
-El modelo de la controversia.
-Sobre lo intraducible y lo “transducible”.



3

1. Apunte de patología general.

Comencemos con dos proposiciones de principio extraídas de la obra de Laín Entralgo, con las cuales se puede estar o no de acuerdo, pero que nos servirán de punto de partida:

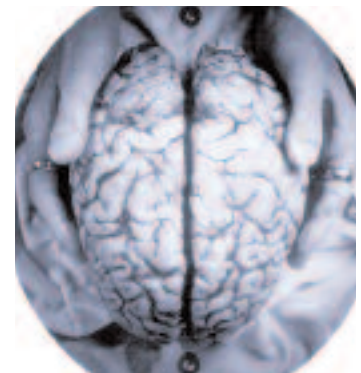
- 1-El cuerpo no puede ser conocido y entendido sin su representación visual; ambos, el cuerpo físico mismo y su imagen, están íntimamente imbricados.
- 2-Aunque la evolución biológica y el instinto son capaces de generar formas que a los hombres nos parecen bellas, ya desde Aristóteles sabemos que lo que fabrica el instinto no puede ser arte. La voluntad del arte es patrimonio exclusivo de la conducta humana.²

Desde los griegos, surgen dos grandes líneas de trabajo, según los métodos utilizados en el estudio del cuerpo humano; en una destacarían los métodos descriptivos y en la otra sobresaldrían los métodos analíticos.

De la primera surgen los estudios anatómicos, el conocimiento de la máquina del cuerpo a través de la observación rigurosa de las partes que lo constituyen. Por esta vía se consigue la representación de “este hombre” concreto.

De la segunda surge el esquema y la abstracción. El cuerpo humano se estudia a través de sus relaciones. De sus medidas se obtienen “medias” de belleza que se decantan en un canon o modelo ideal que cumple las leyes proporcionales más perfectas y se constituye en medida de todas las cosas. Aquí se representa “un hombre” modelo de todos los hombres. Ejemplo de esto es el hombre vitrubiano de Leonardo.

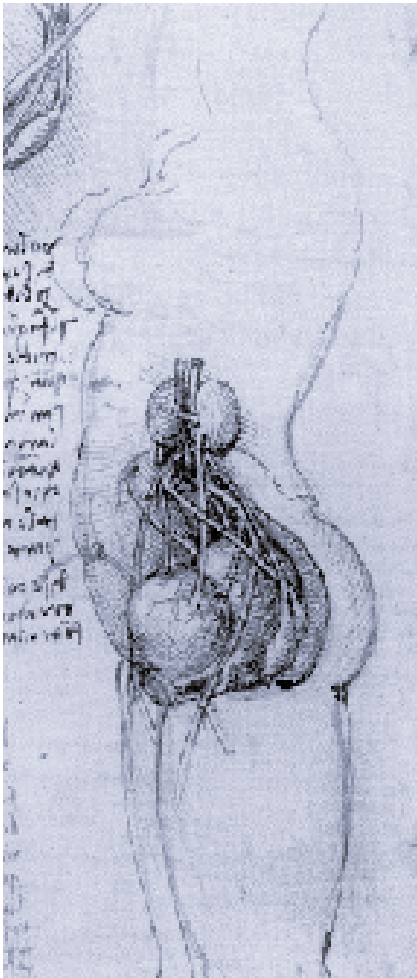
Laín Entralgo, P. El Cuerpo humano. Teoría Actual. Madrid: Espasa Calpe, S.A.,1989. p. 225.



4

3. Para obtener una visión global acerca de estas cuestiones, ver la documentada introducción del trabajo Saunders, J. B. & O'Malley, Ch., *The Anatomical Drawings of Andreas Vesalius*, New York: Bonanza Books, 1982. pp. 9-40. Una excelente obra con múltiples referencias bibliográficas al respecto es la publicación de López Piñero, J. M., *La imatge del cos humà en la medicina moderna (segles, XVI-XX)*. Barcelona: Fundació Bancaixa, 1999.

4. Latour, Bruno, *La esperanza de Pandora: ensayos sobre la realidad de los estudios de la ciencia*, Barcelona: Gedisa, 2001.



Se observa un continuo desplazamiento de una posición a otra a lo largo de toda la historia del arte, no dándose en ningún caso completamente puras. Así, del período clásico o canónico griego donde el modelo es “el cuerpo”, se pasa al período helenístico, en el que la imaginería se hace más comprensible y el referente pasa a ser más concreto: “este cuerpo”, para llegar a la máxima romana “para el pueblo y entendido por el pueblo”.

Movimiento parecido se produce desde el Renacimiento. A los estudios anatómicos objetivos del primero, realizados por Verrochio, Mantegna, Signorelli, Pollaiuolo, Piero della Franchesca, Leonardo Da Vinci y Dureró que culminan en la “*De Humani Corporis Fabrica*” de Vesalius³, sucede una serie de deformaciones en la anatomía de las representaciones del cuerpo humano. Por un lado, se desgaja una larga rama de artistas cuyos eslabones más significativos comienzan en Miguel Angel, El Parmigianino, El Bronzino, El Greco, Delacroix, Manet, Cezanne, Picasso y movimientos como el cubismo. Otra vía trata de ir mas allá, representando anatomías alteradas o monstruosas como las de El Bosco en *El jardín de las Delicias*, Velázquez y sus *Enanos*, *Los Caprichos* y *las Pinturas Negras* de Goya, los retratos de locos de Géricault y algunas obras de Van Gogh, hasta llegar a las vanguardias con movimientos como el expresionismo alemán, el surrealismo, el accionismo vienés, etc.

Por otra parte, parece existir una fisura entre las ciencias que estudian los “entes carentes de sentido” (ciencias de la naturaleza, ciencias formuladoras de leyes) y las que pretenden conocer los “entes dotados de sentido” (ciencias del espíritu o de la cultura, ciencias eidográficas o descriptivas de figuras: el arte).

Esta fisura penetra en la investigación artística en general, y en el campo de la anatomía artística en particular, alejando la orientación epistemológica de los métodos del *organon* (conjunto de reglas de uso práctico) o, dicho de otro modo, produce la tradicional oposición entre el saber y la práctica.

Las “ciencias del sentido” han obviado el conocimiento explicativo del hombre proporcionado por el primer grupo de ciencias, de tal forma que surgen unas teorías filosóficas y unas obras artísticas desencarnadas, con la imagen del cuerpo pero sin el saber explicativo del cuerpo.

La mezcla del espíritu científico con la reflexión artística y filosófica debería arrojar alguna luz al tratamiento de esta fisura epistemológica. Se trataría de reducir el abismo entre las técnicas de formalización, la hermenéutica y las ciencias explicativas de la naturaleza. De esta forma, los modelos de las ciencias podrían ser utilizados por su capacidad heurística como *organon* metodológico. Como nos indica Latour⁴, habría que tratar el lenguaje, los instrumentos y las prácticas como un co-texto, algo que va más allá de la distinción clásica entre texto y contexto.

Un punto de vista “comprensivo” sobre lo que es el cuerpo, según Laín Entralgo, tendría que tratar: el conocimiento anatómico de éste: forma, figura y estructura; lo que hace: función,

acción y conducta; las técnicas representacionales que simbolizan y dotan de significado a esas conductas y el sentido que todo esto tiene en una cultura determinada.

5. Para una introducción rigurosa ver Laín Entralgo, P. *El cuerpo humano. Oriente y Grecia Antigua*, Madrid: Espasa Calpe, S.A., 1987 y *El Cuerpo humano. Teoría Actual*, op. cit..



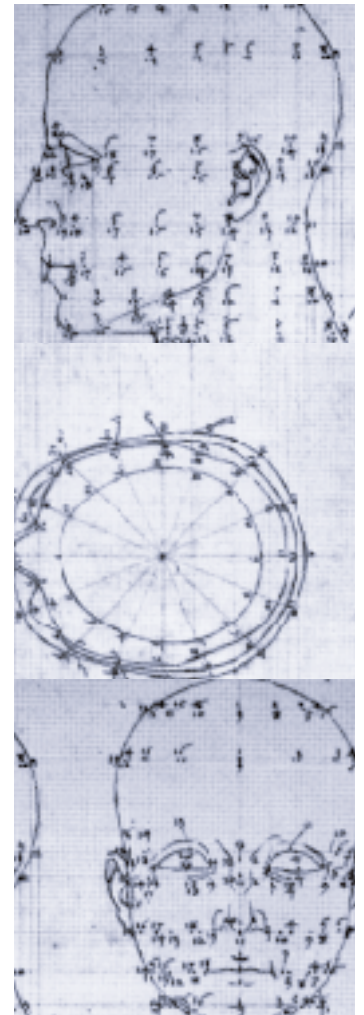
6

2. La incisión:

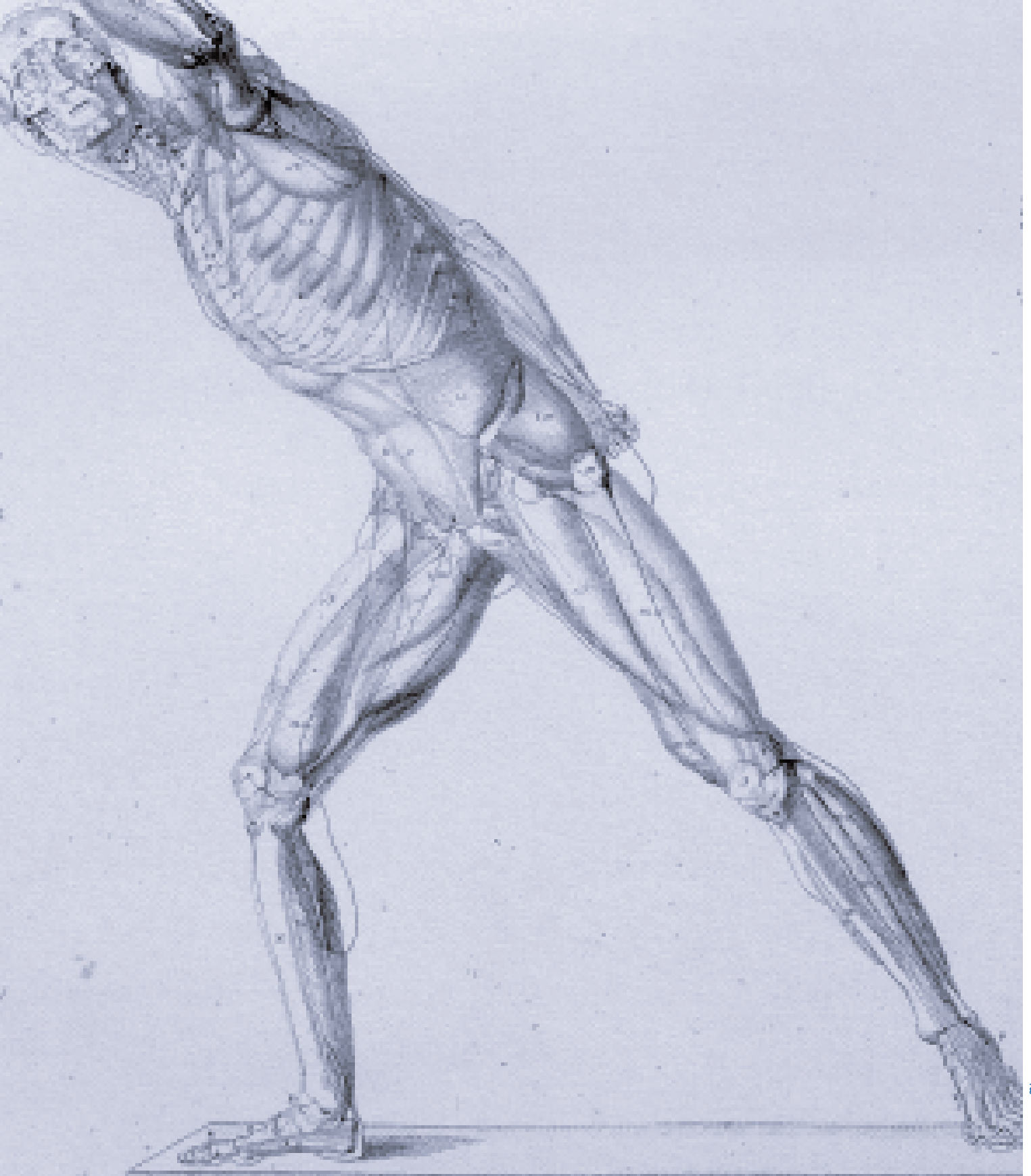
Breve introducción a los estudios de Laín Entralgo.

Laín Entralgo (1908-2001), maestro destacado de la historia de la medicina, ha reflexionado sobre la historia de la anatomía ⁵. Un resumen muy esquemático de su trabajo puede servir para dotarnos de un vocabulario común.

Para Laín Entralgo, en adelante LE, la anatomía tiene una estructura conceptual constante pero unas figuras estilísticas variables, dependientes del tiempo. Es decir, por un lado estarían los datos



7



positivos: datos materiales, morfología, biología, tamaño, figura, órganos, etc. y, por otro, su exposición con “cierto orden”, donde precisamente radica la diferencia: en el modo de concebir, presentar u ordenar el conocimiento anatómico. Tenemos, por lo tanto, unos datos positivos, más un “modo de saber” o “estilo” variable que depende de los modos de describir.

LE distingue tres pautas de descripción: la geométrica, la comparativa y la funcional.

Caracteriza la pauta geométrica por una reducción de la forma de la parte que se quiere estudiar a su figura geométrica equivalente (cubo, cilindro, esfera, etc.). La descripción de la forma en su conjunto se hace por planos tangentes (ventral, dorsal, capital, caudal, hepatal y esplanal) y planos secantes (medio, sagital, frontal).

La pauta comparativa se utiliza para nombrar y describir los elementos, comparándolos con objetos de la vida habitual. Así, el esfenoides proviene del griego *sphen* que significa cuña y el etnoides del griego *ethmós*, criba. Cajal denomina “nidos” y “cestas pericelulares” a partes de neuronas; el mismo origen tiene el término “corteza” empleado para designar el exterior duro de un órgano y “médula” para el interior blando.

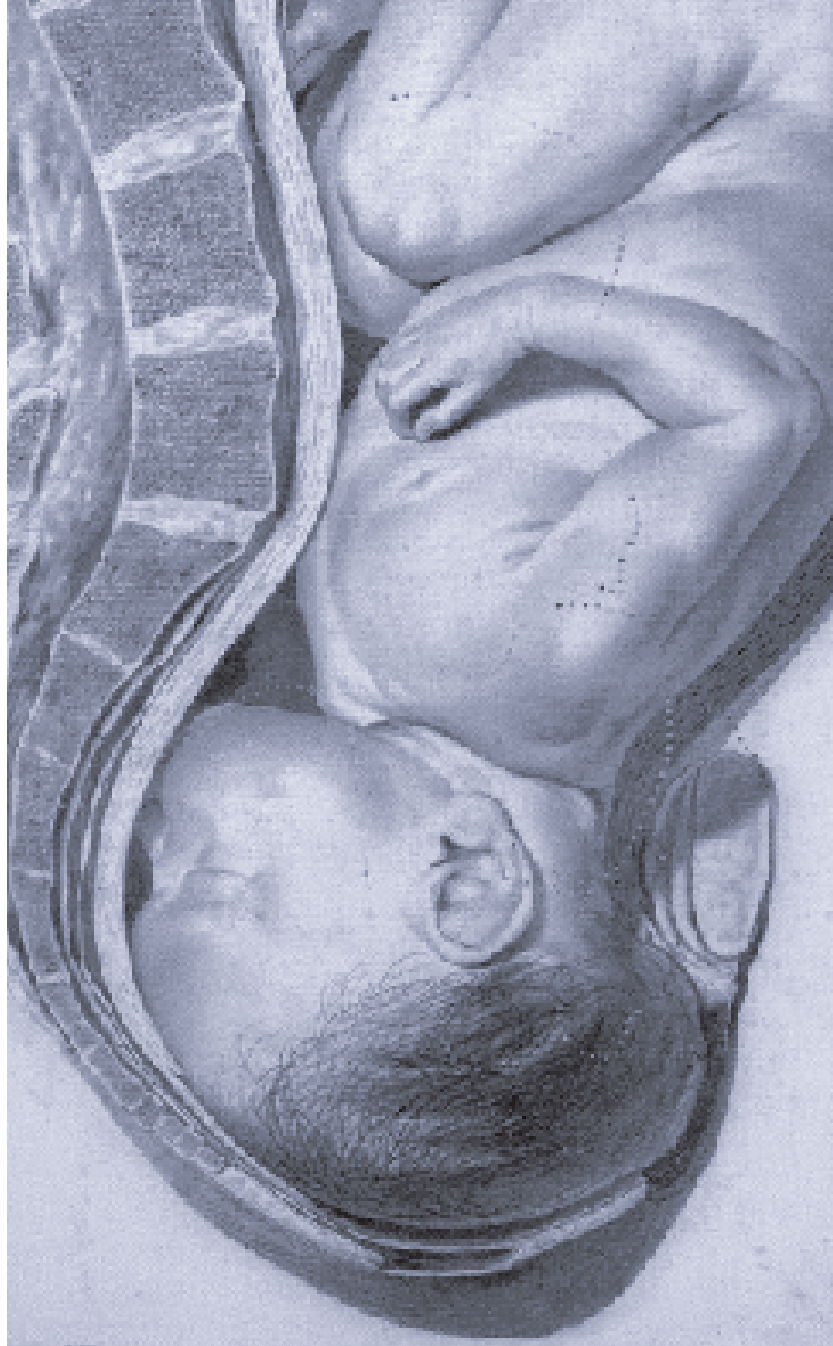
Por último, en la pauta funcional, el orden de la descripción viene determinado por la función de la parte dentro del organismo.

Sobre la forma del cuerpo

LE observa dos posiciones ante la realidad del cuerpo. Una como forma *quiescente* (quieta, cadavérica) y otra vista como *forma cambiante*.

En la primera, el cuerpo como forma *quiescente*, LE estructura los datos positivos bajo dos aspectos:

- a) Si se refieren a la estructura elemental, aparece el concepto de elemento biológico o *estequiología*, del griego *stoikheion*, elemento. En la estequiología biológica actual se distingue un elemento primario, la célula eucariota, y un elemento secundario, el tejido.
- b) Si se refieren al conocimiento de las formas vivientes pluricelulares y macroscópicas en su aspecto total o parcial, el saber anatómico se denomina anatomía descriptiva o *eidología*, del griego *eidos*, aspecto, figura. De aquí surgen dos conceptos fundamentales: la *idea descriptiva* y la *parte anatómica*.



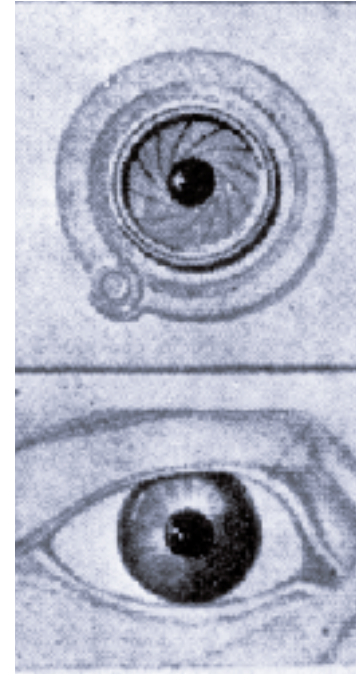


La *idea descriptiva* es una figura ideal que determina el orden de los datos positivos que integran el saber anatómico; es expresión de un modo de saber -la anatomía- y es una ordenación de saberes parciales. Esto da lugar a índices distintos en los tratados, constituyendo una forma interna que otorga unidad racional a la diversidad de datos y, como consecuencia, les proporciona una figura. Se persigue una ordenación unitaria de un conjunto de saberes fragmentado que constituye el organismo. El *De usu partium* de Galeno sólo se diferencia de la *Fábrica* Vesaliana en el modo de concebir, presentar y ordenar el conocimiento anatómico.

La *parte anatómica* se refiere a cada una de las unidades macroscópicamente perceptibles en que el anatomista divide la unidad total del cuerpo humano. Se distinguen así las regiones corporales (mano, cara, ...), los sistemas morfológico-funcionales (sistema nervioso, muscular, ...), los aparatos (respiratorio, digestivo, ...) y los órganos (hígado, corazón, ...). Ahora bien, para LE, la concepción de la parte anatómica puede adoptar diferentes puntos de vista:

- 1- Punto de vista intuitivo: se habla, por ejemplo, de los huesos de la cara, los músculos de la mano, etc.
- 2- Punto de vista local y estructural: la parte anatómica es discernida y conceptuada según el lugar que ocupa en el cuerpo y según la forma y estructura que se muestra a los ojos del descriptor.
- 3- Punto de vista dinámico y funcional: la función orgánica se añade a la descripción local y estructural.
- 4- Punto de vista genético y evolutivo: conceptualización filogenética. La parte anatómica es el resultado de un proceso evolutivo morfogenético.
- 5- Punto de vista alegórico o representativo. En determinadas épocas, la parte anatómica ha sido entendida según la representación mítica del cuerpo humano. El cuerpo humano se ve como un microcosmos (tendón de Aquiles, monte de Venus) y se estudia su simbología por medio del psicoanálisis.
- 6- Punto de vista utilitario y pragmático. Apoyado en el punto de vista intuitivo, se describen las partes anatómicas según su finalidad (quirúrgica, exploración manual, etc.).

La segunda posición ante la realidad del cuerpo consiste en considerarlo como *forma cambiante*. Parte de una enmienda a las descripciones estequiológicas y eidológicas al entender que éstas son producto de una abstracción metódica al considerar el cuerpo como una forma *quiescente*. La realidad del cuerpo humano, si no se trata un cadáver, es la de un organismo vivo, en permanente transformación y, por tanto, se necesita para comprenderlo una visión dinámica que se desarrollaría por medio de dos conceptos: *cambio funcional* (macroscópico y microscópico) y *cambio morfogenético*. El cambio funcional ya está latente en la controversia iniciada en el Renacimiento sobre la conexión entre la forma y la función. Se establecen dos posiciones antagónicas: una postula que la forma



19

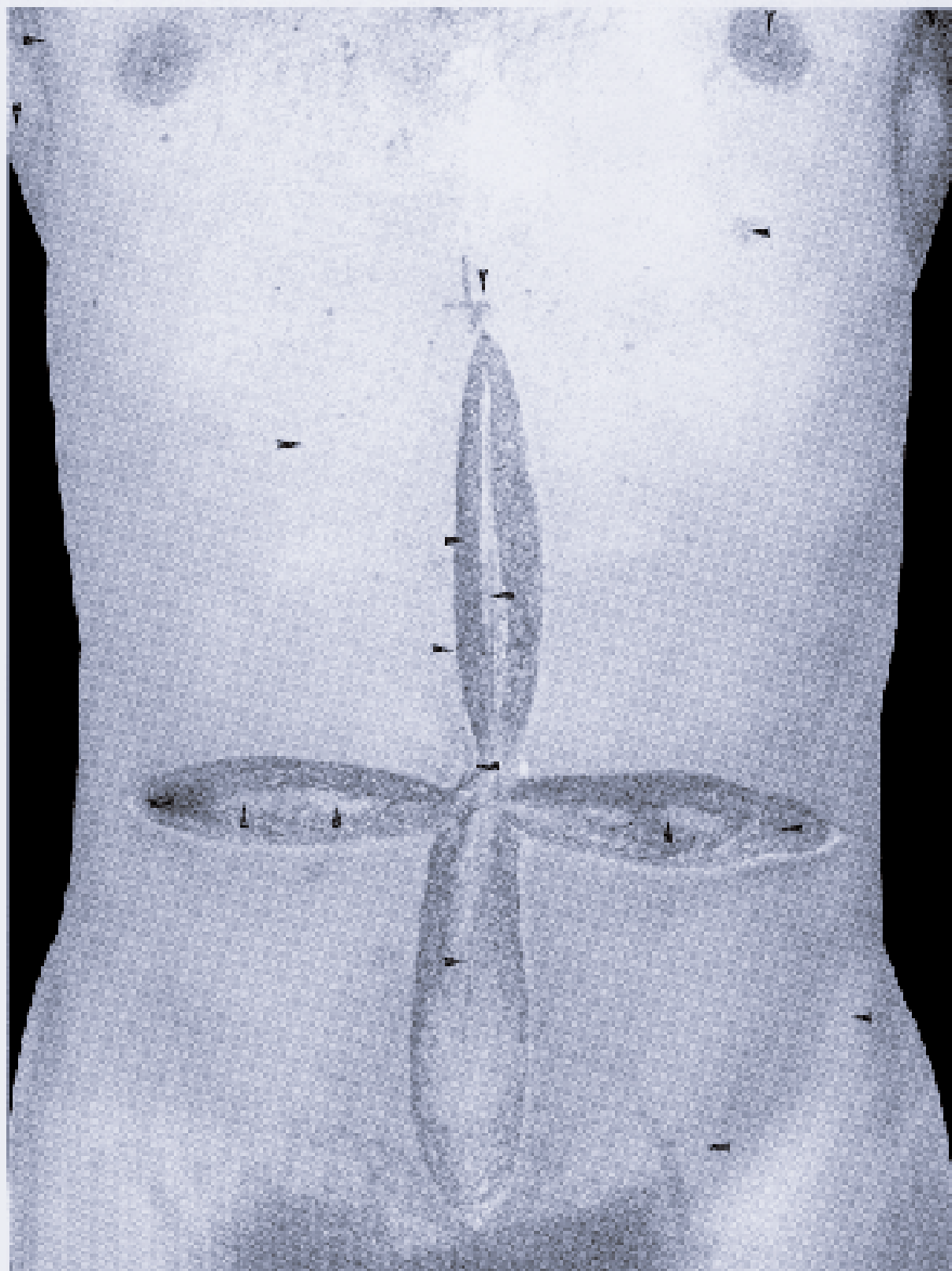
18

17

16

15

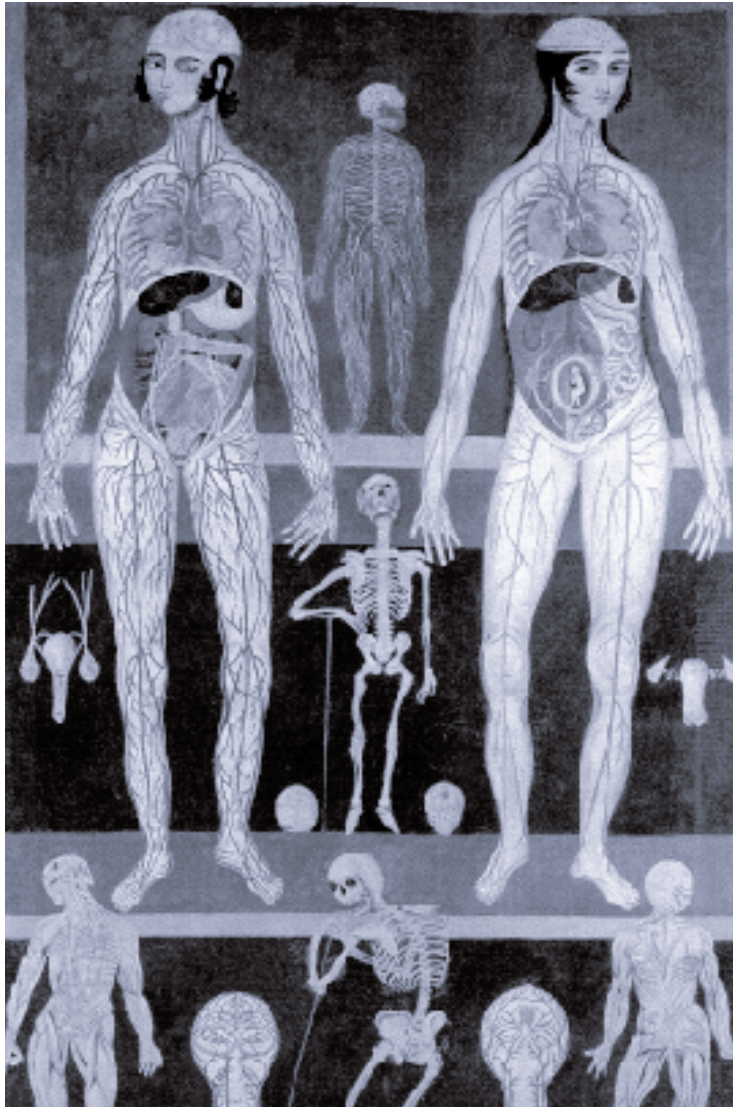
14



13

12

11



13

6. Laín Entralgo, P., *ibid*, 1987, p. 28.

precede a la función y la determina; la otra, por el contrario, defiende que la función construye la forma. En la actualidad, ambas se ven superadas por la idea de que la forma y la función no son sino aspectos complementarios de la realidad viviente, dependientes del punto de vista del observador cuando se las considera aisladamente.

En cuanto al cambio morfogenético, se puede dar por *epigénesis*, adición de materia orgánica indiferenciada que poco a poco va adquiriendo figura orgánica, o por *metamorfosis*, en la que la distribución y diferenciación de la materia indiferenciada embrionaria origina las diferentes partes del cuerpo humano.

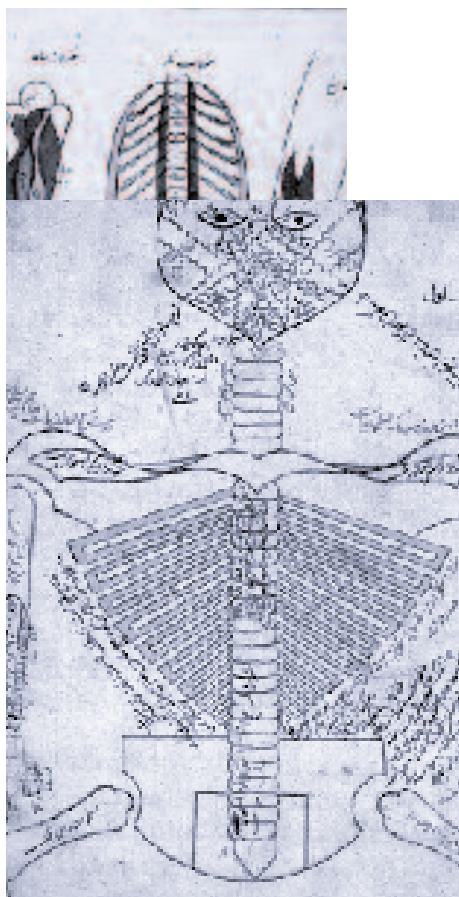
El concepto de forma ideal que presidió la anatomía hasta el siglo XIX condujo, a la concepción evolucionista de Wolf, Darwin, Huxley y Haeckel, y a la creación de todo un sistema de conceptos morfológicos de carácter teórico, importantes pero quizá no tanto para esta sucinta introducción.

LE, citando primero a Paracelso: “*En el principio fue la fuerza*” y luego a los preformacionistas: “*En el principio fue la forma*”, se queda con: “*En el principio fue la acción, algo en cuya realidad se fundían unitariamente la forma y la fuerza, la estructura y la función, la necesidad y el azar, el azar y el sentido*”⁶

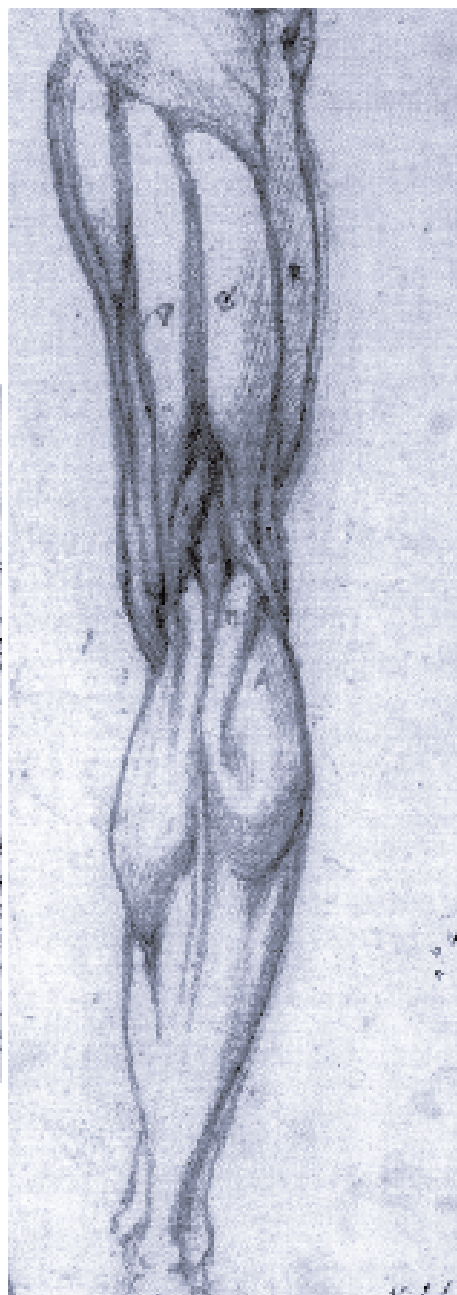
Para conectar el “principio de la acción” del profesor Laín Entralgo con la anatomía artística, no bastan los manuales de anatomía descriptiva. Para afrontar las cuestiones de la presencia del cuerpo en muy diferentes manifestaciones artísticas contemporáneas, es necesario un punto de vista más amplio, en el que se incorporen los estudios sobre los mecanismos generadores de sentido. Así, el conocimiento de la función, la evolución, las acciones y las pasiones humanas, permitirán integrar nociones de conducta, manipulación y conflicto.

Para conseguir este carácter sincrético, habrá que estudiar

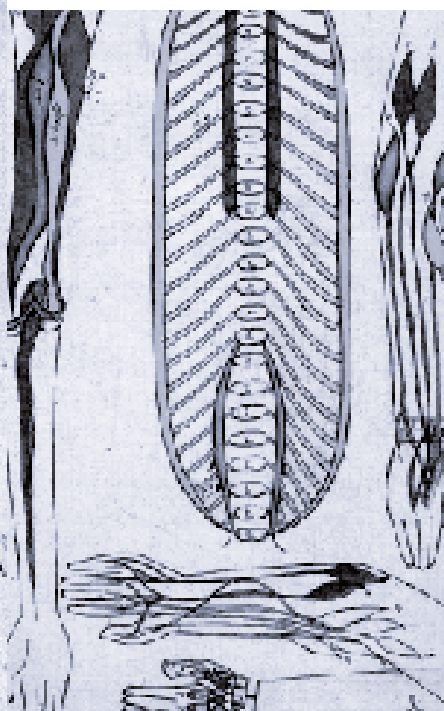
tácticas, estrategias, operaciones y léxicos en los que se incluyen, en un todo confuso, los diferentes discursos sobre el cuerpo. De esta forma, a la excesiva y a veces paralizante admiración por esos manuales tan completos y cerrados de la tradición morfológica, habría que añadir las nociones semióticas de comunicar y transmitir, los instrumentos de transmisión y traducción de unos lenguajes a otros, la narratividad, la enunciación, la metáfora, etc. En definitiva, habría que imbricar al cuerpo *soma* con su significado *sema*.



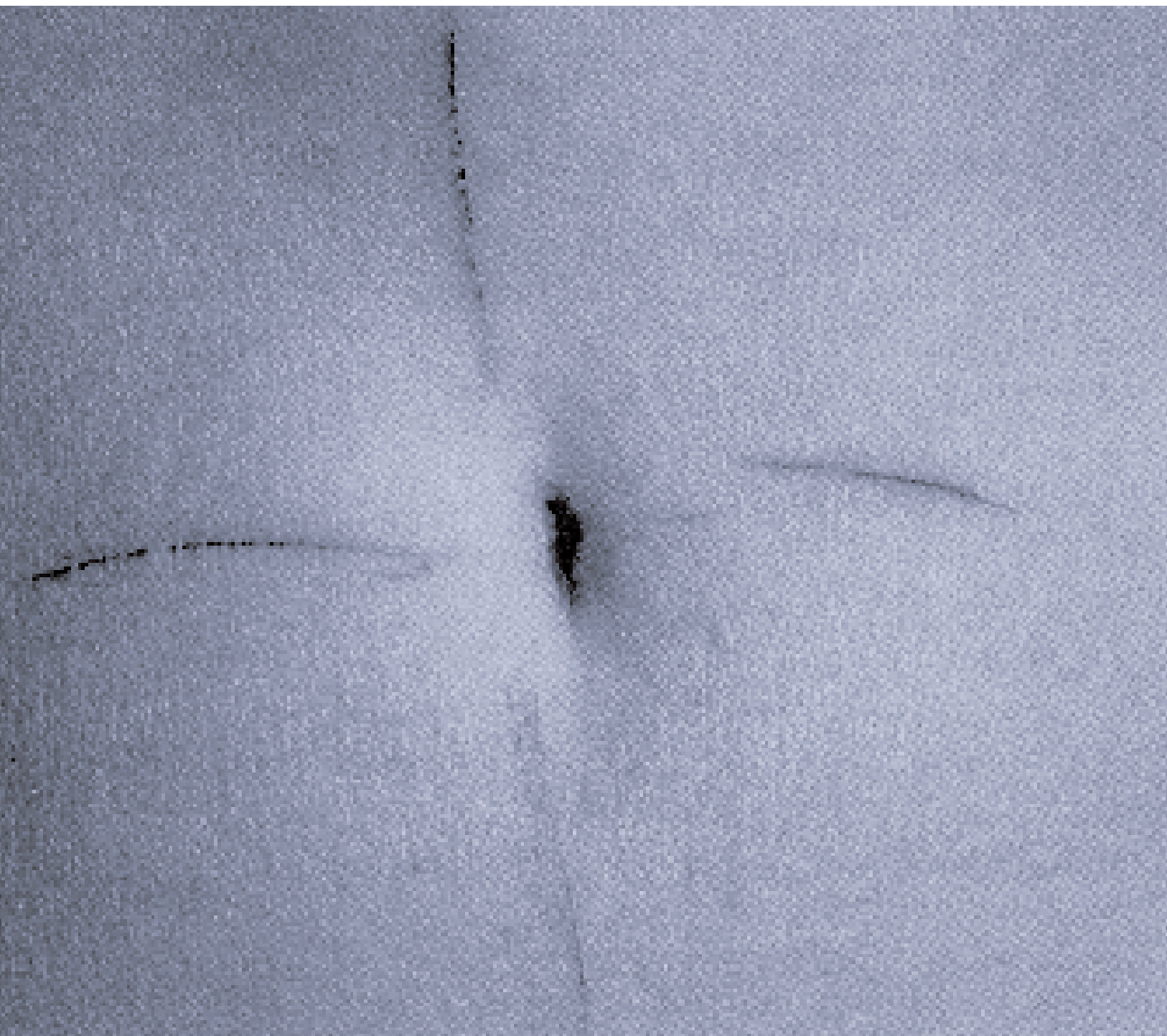
14



15



16



3. La excisión anatómica:

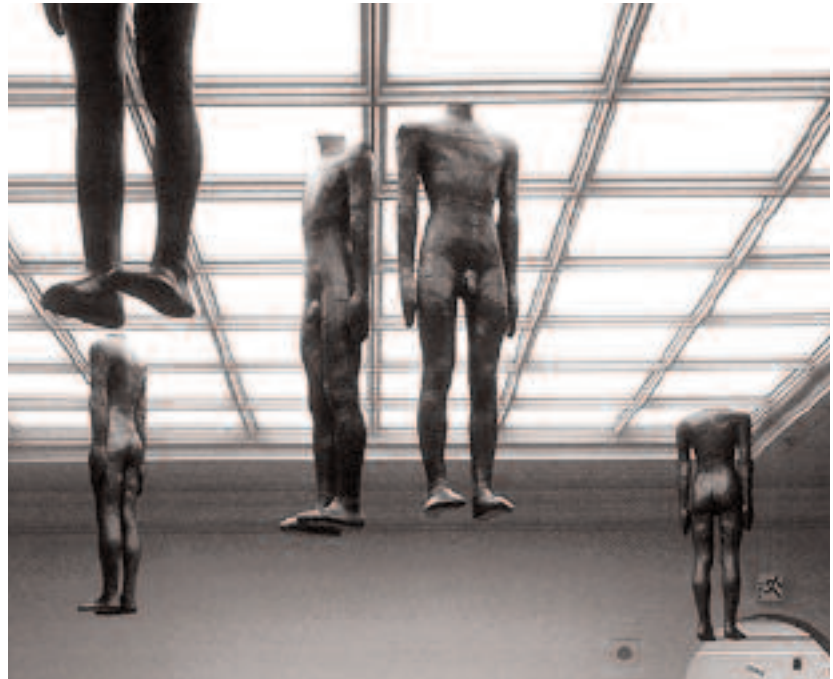
del cuerpo como máquina al cuerpo como gramática.

El objeto que uno está mirando es también lo que nos limita la mirada, porque lo visto no nos deja ver lo oculto.

Con las vanguardias artísticas se transformó la visión tradicional del cuerpo como recipiente o contenedor a emisor de sentido y significados. Es claro que, a lo largo de la historia del arte, las figuras representadas en un cuadro poseían un significado muy específico pero no ha sido hasta este siglo cuando se han tratado los significados de los cuerpos por sí mismos. Este paso de *significante a significado*, es lo que entendemos por *excisión anatómica*.

El paso de una anatomía puramente descriptiva en la que el cuerpo es un catálogo (se admite la posibilidad de entender cómo se comporta una rana a partir del análisis y la disección de sus miembros en un laboratorio) a una dinámica y funcional (se establece una ecología de la rana, un análisis del “biotopo” o sistema en el que vive y de sus relaciones con otros sistemas vivos), ha dado lugar a una comprensión mas profunda del porqué una rana tiene apariencia de rana y no de mamut. La rana, desde este punto de vista, es producto de una evolución, haciéndose muy importante la idea de transformación y lo que conlleva de movimiento –vector- hacia el futuro. Estas ideas suponen una importante ampliación conceptual que se da en las ciencias naturales a finales del siglo XIX y principios del XX.

La visión dinámica del cuerpo es el nuevo modelo constitutivo de la fisura anatómica, los materiales de estudio no pueden ser sólo los elementos de la *fábrica corporal*, hay que tener en cuenta los procesos de constitución de sentido: las acciones y las pasiones humanas. No es una idea nueva, Miguel Ángel pensaba ya que el cuerpo humano era la realidad sensible más digna de estudio. Según su biógrafo Ascanio Condivi, era un experto en anatomía y planeó escribir una obra de teoría anatómica que trataría del estudio científico y plástico de los actos humanos y de los gestos expresivos. Todo lo contrario al punto de vista de la anatomía de Durero, estática, estructural y estatutaria, a la que Miguel Ángel encontraba “*molto debele*”. Le interesaba mucho más una anatomía del movimiento en la que se fundieran la ciencia anatómica y el artista: “los actos de los hombres y los gestos como signos expresivos”⁷ o *sema* que le acompañan.



18

7. La referencia a Ascanio Condivi y su obra *Vita di Michelangelo Buonarroti*, Roma, 1553, se encuentra en la obra de Laín Entralgo, P. *El teatro del mundo*, Madrid: Espasa Calpe, 1986, p. 88.

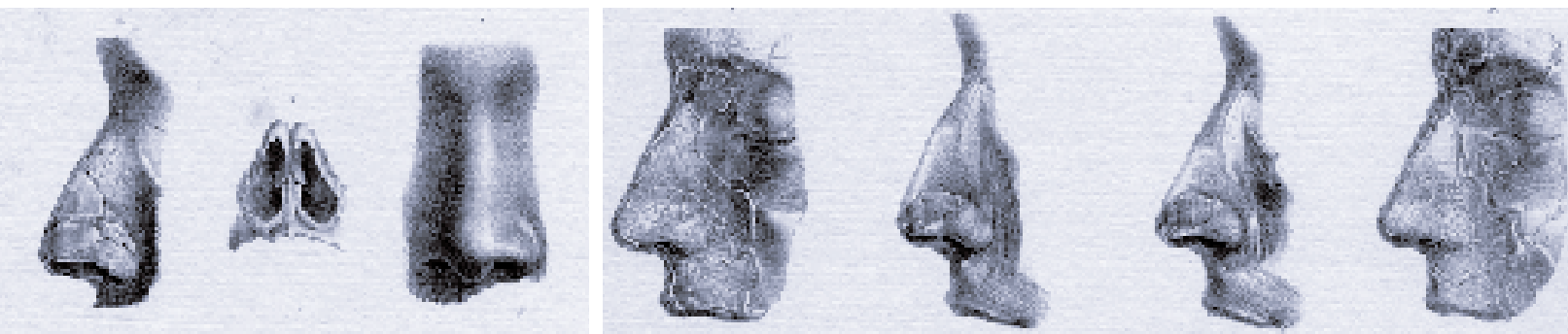
8. Fabbri, P. *La svolta semiótica*, Roma-Bari: Gius. Laterza & Figli Spa, 1998, (trad. al castellano: *El giro semiótico*, Barcelona: Gedisa, 2000).

Para acercarme a los conceptos semióticos necesarios para introducir el sema del cuerpo, trataremos de seguir el modelo de discurso planteado por Paolo Fabbri en su texto *El giro semiótico* ⁸.

Fabbri, en adelante PF, tras plantearse ¿qué es lo conocible?, cita a Aristóteles: “para el sabio clásico, la categoría de lo conocible es una sustancia del conocimiento que está a la espera de su articulación significativa”. Esta definición ya es conocimiento de primera clase. ¿Podríamos aplicarlo a nuestro estudio? ¿Lo conocible en los estudios de anatomía para artistas a principios del siglo XXI ha de ser igual a los que se dieron en el XIX, el XVIII, etc?

En palabras de PF, “lo conocible es el conjunto de saberes compartidos por una comunidad que están a la espera de una organización formal y de contenidos”. Con esto nos referimos a la necesidad de revisar, modificar y crear nuevos modelos que den cuenta de los avances y cambios que van operando, tanto en la parte empírica -la propia actividad artística crea nuevos datos, tácticas, estrategias, (descripción)- como en la teórica -vocación universitaria- y, por lo tanto, científica -de ordenación e indagación sobre los sistemas y procesos de significación *explicación y comprensión*⁹ que estas actividades empíricas producen-.

PF señala una característica fundamental para tratar los sistemas de significación, la *elasticidad*. Por medio de ella, el sistema refiere unos contenidos y a la vez es capaz de remitirse a sí mismo.



19

9. Laín Entralgo en su obra *El cuerpo humano*. Teoría Actual escribe: “Ha llegado a ser tópica la distinción de Dilthey entre explicación (erklären) y comprensión (verstehen, verständnis). La explicación nos da el porqué y el cómo, y es el método de conocimiento científico de las cosas no humanas. La comprensión nos hace conocer el para qué, el sentido de la realidad y las obras del hombre.

Ahora bien, para que estas referencias se produzcan hay que considerar un primer concepto fundamental, la narratividad.

La proyección narrativa.

Una estrategia frecuentemente empleada por artistas que trabajan con el cuerpo es la proyección narrativa, el contar una historia. Con ello buscan dotar de sentido a sus acciones, hacerlas legibles para el espectador.

El descubrimiento de la fotografía y el cine no sólo suponen una revolución en las técnicas de representación y fijación de la realidad sino una profunda clarificación y ganancia de legibilidad

de los significados de las imágenes visuales. Ante este fenómeno, la pintura y la escultura abandonan paulatinamente sus registros “objetivos” profundizando en problemas autorreferenciales del lenguaje plástico más abstractos, expresivos o poéticos.

Esta “clarificación de sentido” en las imágenes visuales tiene que ver con la supuesta objetividad y veracidad de las imágenes fotográficas, frente a la subjetividad de los medios creación de imágenes tradicionales.

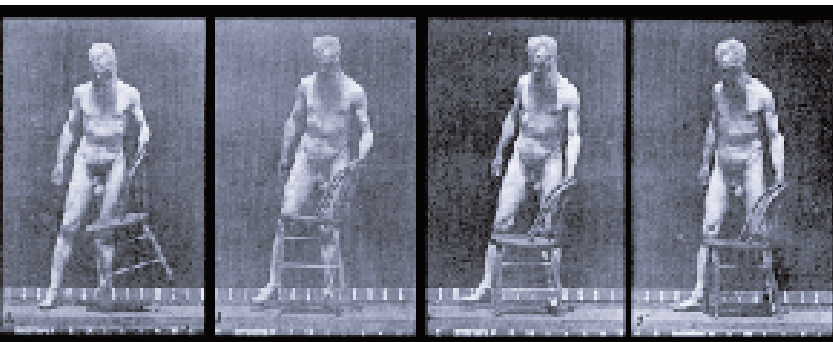
Los trabajos de Muybridge ¹⁰, la fotografía científica, el archivo policial, la fisionómica, etc. proveen de grandes cantidades de imágenes del hombre, baratas y populares. Aparecen revistas ilustradas con fotografías de razas remotas, como las de indios y esquimales americanos de Curtis ¹¹, y las expediciones científicas llevan fotógrafos (la expedición al Congo del Museo de Historia Natural Americano, formada por Herbert Lang y James Chapin realizó unas 10.000 placas fotográficas). Los atlas anatómicos hechos a base de dibujos fieles son sustituidos por atlas fotográficos puramente descriptivos, quedando el dibujo para funciones esquemáticas, diagramáticas y comprensivas.

Molly Nesbit ¹² comenta los trabajos fotográficos en estos campos: “La imagen puede servir para la investigación científica. La belleza de la fotografía es secundaria, aquí es más importante que la imagen sea muy clara, llena de detalle y cuidadosamente tratada”.

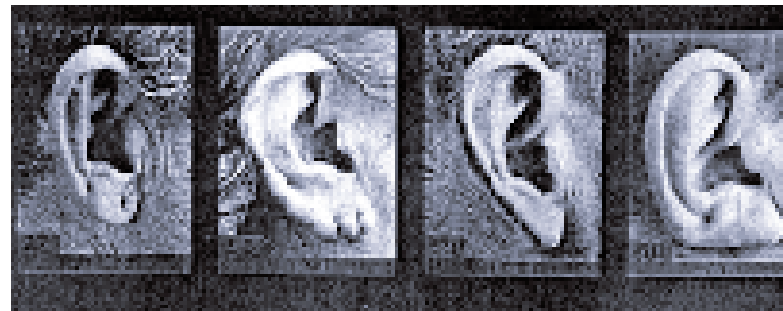
10. Muybridge, Eadweard, *The Male and Female Figure in Motion*, New York: Dover publications INC., 1984.

11. Curtis, E. S., *Photo Poche Collection*, Paris: Centre National de Photographie, 1990.

12. Nesbit, M., *Atget's Seven Albums*, New Haven: Yale University Press, 1992, pp 15-17.



20



21

Se produce un impulso taxonómico basado en la búsqueda de pruebas visuales de la diferencia. El antropólogo J. Fabian describe este impulso como “visualismo”, según el cual la habilidad para visualizar la cultura de una sociedad es sinónimo de su comprensión.

El concepto de raza podría no existir sin una taxonomía visual de las distinciones raciales. En los siglos XIX y XX, ingentes cantidades de fotografías tomadas por antropólogos, científicos y viajeros coloniales conforman archivos visuales que clasifican estas diferencias.

Esta posición histórica postula que la fotografía química dice la verdad, produciendo un encuentro con el mundo físico que, en última instancia, salvaguarda una ligera evidencia, más allá de la manipulación, tan constatable como las huellas dactilares (es lo que Barthes denomina el “*haber estado allí*”).

13. Fourcade, D. (edit), Henri Matisse, *Écrits et propos sur l'art*, Paris: Hermann, 1972, pp.126-7



22

14. Delacroix y Courbet en 1850 aglutinan el debate sobre la influencia y legitimidad de la fotografía proporcionando modelos útiles y criterios de exactitud y verdad que no obstante el pintor debía superar.

15. Fabbri, P, *ibid*, p. 57.



23

Para Henri Matisse “la fotografía ha alterado en gran medida la imaginación, porque ha hecho ver las cosas fuera del sentimiento” ¹³

Desde posiciones relativistas se cuestiona esta visión inocente, afirmando que la fotografía no es de manera innata más “realista” que cualquier otro medio. La visión colonial convierte al cuerpo en “especimen” y la raza sirve para marcar las diferencias eugenésicas, en la que la raza aria resulta ser la predominante.

El debate no termina aquí pues una tercera vía reconoce que la imagen fotográfica es capaz de construir de nuevo la realidad -posición relativista- pero la fotografía misma es un encuentro con el mundo visible -el de la propia fotografía-. Por tanto, en condiciones de control, por ejemplo en un laboratorio, la fotografía puede constituir una evidencia científica al ser un fiel reflejo de la realidad experimental, aquí nuestros sentidos no nos engañan.

La opinión de Delacroix ¹⁴ en su Journal de 21 de mayo de 1853, abunda en este sentido. Observando la incorrección de los grabados de (Marcantonio Raimondi, el grabador de Rafael), experimenta una “sensación de repulsión y casi de disgusto frente a la incorrección, las maneras y la falta de naturalidad, a pesar de la calidad del estilo”; en comparación con los estudios de desnudos fotografiados por su amigo Eugène Durieu.

Habiendo visto cómo la ganancia de legibilidad puede ser más o menos objetiva en el territorio icónico y que en todo caso depende de las condiciones de control, habrá que demostrar que es posible construir relatos con estos sistemas de signos.

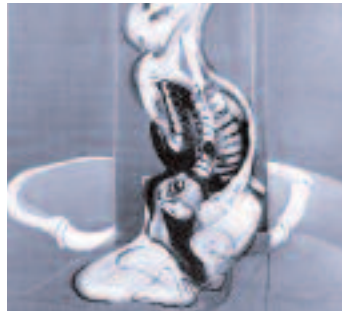
Para PF, el concepto de narratividad ha sufrido una evolución desde un punto de vista *semiológico*, exclusivo del lenguaje y en el que se identifica con los relatos orales o escritos, al *semiótico* más contemporáneo, en el que llamamos narratividad a “todo lo que se representa cada vez que estamos ante concatenaciones y transformaciones de acciones y pasiones”¹⁵. Lo importante de esta segunda acepción, aparte de la coincidencia con la de Aristóteles en su Poética, es que amplía este concepto a todos los sistemas de signos y esto es posible a través de la forma del contenido (semántica) y por la forma de la expresión (manipulación de sustancias expresivas, sonoridad, corporeidad, espacialidad, etc.).

De esta forma, para que tengan lugar actos de configuración de sentido han de producirse acciones y pasiones, organizadas bajo estos dos grandes aspectos: contenido y expresión. Existe una “presuposición recíproca” entre la forma de la expresión y la forma del contenido. En un mismo sistema de signos, por ejemplo el visual, la narratividad subyace entre una *acción* de Hermann Nitsch, con sacrificios de animales y pseudo-crucifixiones (*Teatros de los misterios-orgías 50ª*, 1975), el tríptico *Estudio para una Crucifixión* de Francis Bacon (1909-93) o la videofilmación en primer plano de la muerte de su madre por Bill Viola, en su obra *Nantes Triptychion*, 1992. Las tres obras poseen el mismo contenido temático: la muerte, y muestran sus características principales: dolor, pena, angustia, horror... pero, otros aspectos son puramente locales, pertenecen a la sustancia misma de la forma expresiva utilizada y a este nivel no son traducibles: en Nitsch, una escenificación teatral; en Bacon, una tela pigmentada, y en Viola, una proyección audiovisual simultánea de tres acciones humanas grabadas.

Por lo tanto, los significados narrativos pueden ser expresados por varias sustancias y formas expresivas que, de alguna forma, vuelven a definir estos significados y los transforman.

Esto no impide en modo alguno estudiar una forma narrativa como pura organización de significaciones. Así, en el ejemplo anterior, hemos citado una misma narración desarrollada en diferentes sustancias y formas de expresión: el relato contado por medio de iconos visuales expresados en una performance, una pintura y una videoproyección.

A continuación, trataré de conectar la importancia de las nuevas técnicas operacionales de formalización icónica como la fotografía, la performance, los nuevos medios, etc., con las nociones de cuerpo dinámico o extendido, es decir, con lo que el cuerpo hace y es capaz de transmitir por medio de sus acciones y pasiones en el marco del arte contemporáneo, y resaltar como alteran profundamente la noción misma de estilo.



24

25

26

Sobre *acciones y pasiones*

La palabra *pasión* engloba un doble sentido. Por un lado, el ya visto en los ejemplos de Nitsch, Bacon y Viola: muerte, padecimiento, sufrimiento, etc. Por otro, más general, el de “descripción de acciones y hechos únicos vividos o sentidos emocionalmente y afectivamente al máximo” que, Greimas¹⁶ primero, y Fabbri¹⁷ después, utilizan para intentar condensar la noción de pasión, en concepto de pasión y sacarla así de su habitual oposición a la razón. Ambos se remontan a Descartes en su *Pasiones del Alma* para señalar la definición “la pasión es el punto de vista sobre la acción por parte del que la recibe”¹⁸; cuando un sujeto actúa sobre otro, éste resulta impresionado, afectado; su punto de vista ha sido conmovido, padece el efecto de una pasión. La pasión para PF “es el punto de vista de quien es impresionado y transformado con respecto a una acción”¹⁹. Llegados a este punto, cabe la pregunta: ¿por qué es esto tan importante para los artistas?

El artista ha de saber dominar y gobernar el mundo de las emociones, no como oposición a razón, sino como complemento de ella y éstas no pueden ser entendidas sin las acciones que las producen y éstas, a su vez, son el resultado de procesos de signos, es decir, son narrativas y el proceso en su conjunto, cuando se dota de sentido y produce una impresión en el otro capaz de transformarle, es el resultado de una pasión.

16. Greimas, A. J., Fontanille, J., *Semiótica delle passioni. Dagli stati di cose agli stati d'animo*, Milán: Bompiani, 1996.

17. Fabbri, P., *Táticas de los signos*, Barcelona: Gedisa, 1995. En concreto, los artículos *Las pasiones del rostro*, pp. 143-150 y *Aproximaciones a la pasión, la pasión de los valores, y pasiones y valorizaciones*, pp. 165-232.

18. Fabbri, P. *El giro semiótico*, p. 61

20. Sobre los orígenes de la idea del cuerpo como algo más que un instrumento al servicio de la inteligencia y la voluntad ver: Rábade, S., *Experiencia, cuerpo y conocimiento*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1985; y sus análisis de Schopenhauer y Nietzsche; otros filósofos como Husserl, Bergson, Ortega, Sartre, Ricoeur, Lévinas; fundamental Merleau-Ponty, M., *Fenomenología de la percepción*, Barcelona: Península, 1975.



27

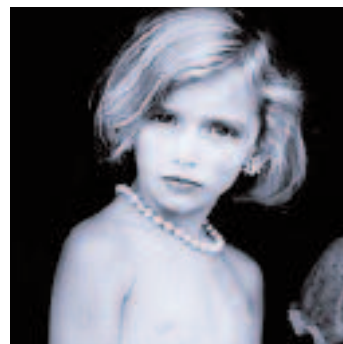


28

De este modo, de una manera razonada, podemos constatar el estrecho vínculo que se establece entre el cuerpo y las pasiones. La emoción tiene algo de gestual e icónico, de visible y continuo, frente al signo lingüístico, discontinuo y no arbitrario, y esto nos conduce a la tradición fenomenológica²⁰ -cuerpo, carne, cuerpo como rostro, etc.- que aquí no vamos a tratar pero sí podemos ver una serie de ejemplos de cómo algunas estrategias del artista contemporáneo explotan la característica gestual e icónica del cuerpo para, sólo por ella y a través de ella, impresionar y transformar el punto de vista de un espectador.

En su nivel más básico, podríamos denominar a esto la *estrategia del narciso*, la que convierte el cuerpo en su mera imagen, en fetiche u objeto de deseo, sin la sustancia y la experiencia corporal. Por ejemplo, Gilbert & George en *The Singing Sculpture* (1970) se exponen a sí mismos, como esculturas vivas, no preguntan ni investigan nada, ni aspiran a ningún tipo de análisis crítico, se niegan a ser creativos, sus cuerpos y su vida constituyen su obra. Rineke Dijkstra expone series de retratos de cuerpo entero de bañistas en la playa. Les pide simplemente que se coloquen de pie enfrente de una cámara, por lo tanto, han de poner una *pose* que la cámara la registra. Humberto Rivas presenta a *Eva* (1990) como mujer prototipo de cuerpo andrógino. Una variante es la *pose* de niña-mujer de la obra *Jessie at 5* (1987) de Sally Mann.

Una segunda estrategia, un poco más compleja, es la que explota todo el corpus de gestos humanos. El cuerpo posee una larga trayectoria cultural por la que determinados gestos son signos de comunicación no verbal muy potentes. Algunos son universales como el llanto o la risa y otros dependen de cada cultura, son locales. En este sentido, es interesante *La exploración de gestos* de *Glass on body* de Ana Mendieta; las obras de Charles Ray, *Planck Piece, I & II* (1973) consistentes en dos fotografías que muestran sus investigaciones en torno a los planos que, a la vez, dividen y soportan su cuerpo; la obra *Hombre, mujer, mano* (1977) de Juan Hidalgo o la performance *Up to and including her limits* (1973) de Carolee Schneemann con los dibujos creados por el movimiento errático de su cuerpo suspendido en el aire.



29



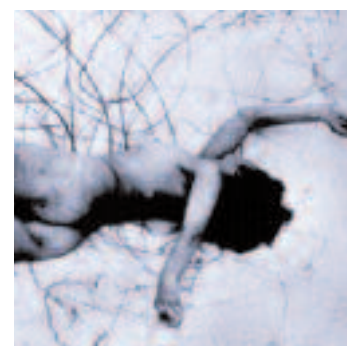
30



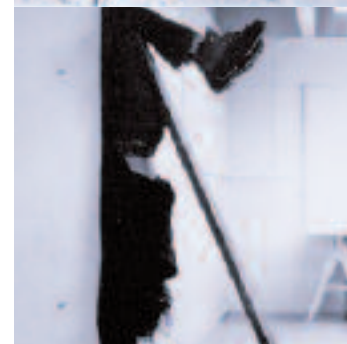
31



32



33



34



35



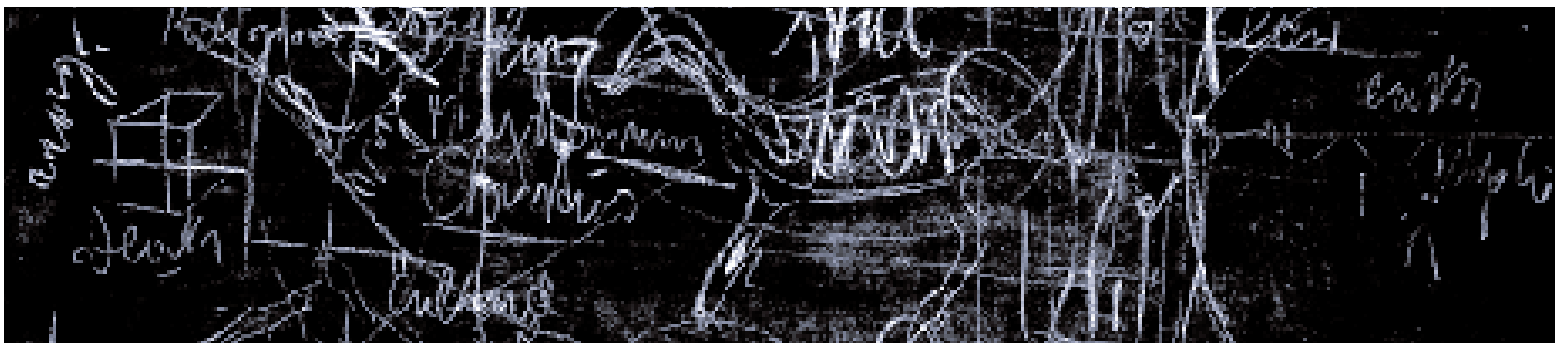
36

Nos interesa precisar un poco más un concepto tan amplio como el de pasión. A través del estudio de la afectividad en el lenguaje, PF describe cuatro componentes de la dimensión pasional: el modal, el temporal, el aspectual y el estésico, presentes en todos los sistemas de signos, al igual que la narratividad.



37

Con la característica modal, PF se refiere a las modalidades básicas: querer, poder, saber y deber. De alguna manera, extiende la noción intuitiva de pasión como algo volitivo, el deseo de querer, ejemplificado en el cuadro *Bad Child* (1981) de Eric Fischl, a la pasión del poder, a la del deber. La obra de Sophie Calle, *La amnesia*, remite a este querer ser y no poder ser cuerpo femenino-masculino. Hay pasiones del saber, como la que muestra el dibujante de anatomía en *Adrian walker, artist drawing...* (1992) de Jeff Wall.



Otro componente de las pasiones es el temporal, la esperanza es un querer algo que se remite al futuro. Joseph Beuys en su obra *Fuerzas dirigidas*, (1974-77) utiliza unas pizarras que se van llenando de escritos, dibujos y diagramas fruto de su debate directo con el público que visita la exposición.

Las pizarras se van depositando en el suelo a medida que se van llenando. De esta forma el conjunto de pizarras se iba haciendo mayor con el paso del tiempo. Beuys en persona, estaba presente de 12h. a 20h. activando el conjunto espectador-artista-ideas-tiempo-obra. La pieza no se completó hasta que no se clausuró la muestra.

Relacionado con la temporalidad, el componente aspectual se refiere al proceso con el que se desarrolla la pasión, vista por un observador exterior, es decir, a su aspecto, duración, incoacción, terminación. Así, la diferencia entre el miedo y el terror está en su duración, el primero puede durar toda la vida mientras que el segundo es puntual.

De lo señalado hasta aquí, las pasiones tienen mucho que ver con la organización del tiempo en la experiencia humana y esto nos lleva a encontrar el concepto de ritmo en el mismo corazón de las pasiones: si tienen un tiempo, tienen un ritmo. En la sintaxis de la visión, este concepto es fundamental. Gran cantidad de emociones visuales son causadas por los ritmos. Un ejemplo lo tenemos en la obra *Milk* (1984) de Jeff Wall. La estrategia de congelar los gestos de los personajes fotografiados, provocando duraciones eternas de gestos mínimos, provoca emociones contradictorias en el espectador que se mueven entre el acontecer de la realidad y la hiperrealidad ficticiamente inmóvil de las fotografías.

La dilatación y contracción del tiempo es una constante en la creación de performances destinadas únicamente a ser captadas por la cámara de video. Bruce Nauman, en su obra *Think* (1993) grabó su propio cuerpo saltando arriba y abajo en su estudio, como parte de sus investigaciones en torno a la interacción cuerpo-espacio y a la escenificación de gestos corporales.



39



40

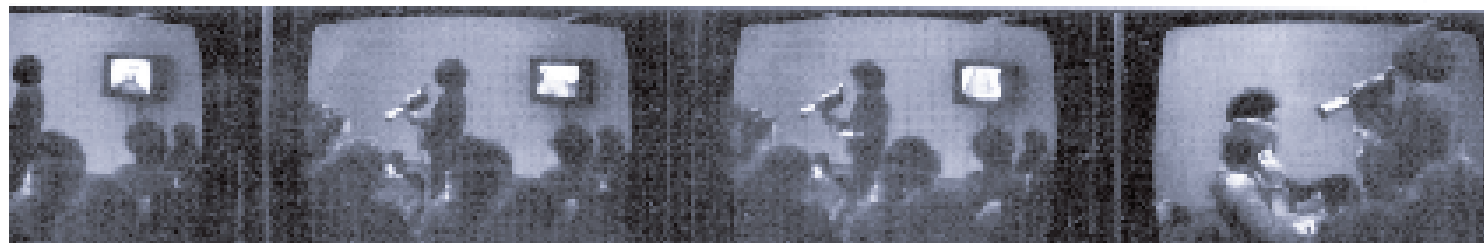
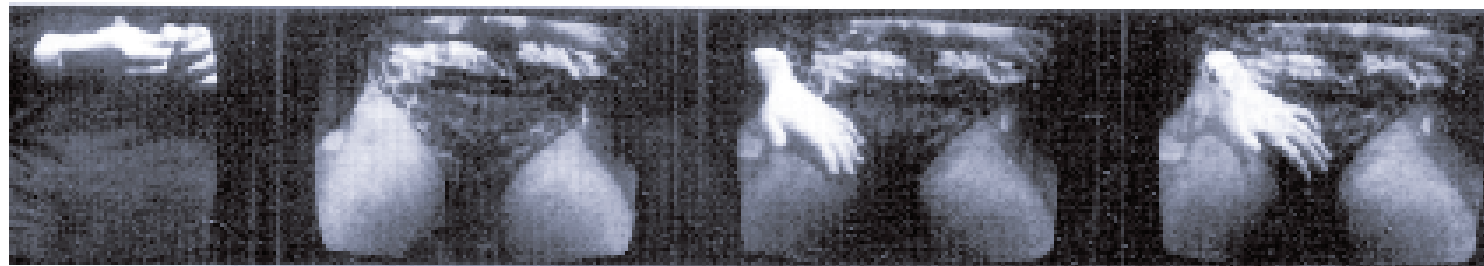
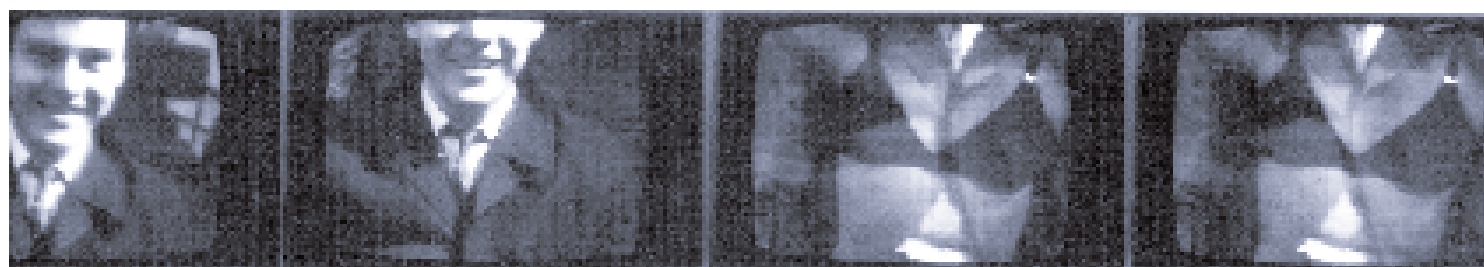
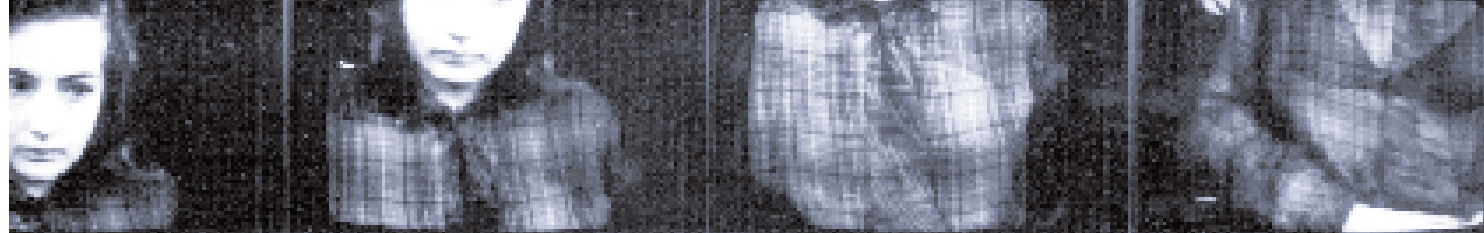


21. Fricke, C., Nuevos medios, Software, hardware y performance en vídeo, en Arte del siglo XX, Madrid: Taschen, 2001, p. 606.

Richard Serra, en *Hand Catching Lead* (1968), filmó una película en 16 mm. en la que trata de asir un objeto de plomo que cae con la mano “caen trozos de plomo en cortos intervalos de tiempo. Se reconocen como un borroso movimiento gris. La mano tiene el tiempo justo de cerrarse y abrirse de nuevo. Si Serra logra cazar el plomo al vuelo, lo vuelve a soltar de inmediato para tener la mano libre para el próximo trozo. Sometida a una tensión permanente la mano acaba fatigándose. Sufre calambres y un retraso en el tiempo de reacción. El efecto producido es una sensación de opresión” .²¹

Jochen Grez, en *Gritar hasta el agotamiento*, gritó hasta que se quedó afónico ante la cámara. Vito Acconci, en *Recording studio from air time* (1973), pasó dos semanas encerrado en la galería Leo Castelli, retransmitiendo su estancia al exterior.

Por último, queda por describir el componente estésico y sensorial de las pasiones. No hay pasión sin cuerpo. La transformación pasional implica siempre un cambio en la percepción de la expresión corporal, de la estesia. Este aspecto ha sido frecuentemente tratado por diferentes movimientos artísticos contemporáneos que, a continuación, trataremos de señalar.





43

22. Fricke, C., *ibid.*, p. 601.



44

Cuerpos en acción.

En los años 60, se producen movimientos que van a devolver al cuerpo el protagonismo perdido en las vanguardias históricas por la irrupción de la fotografía. Aparecen el grupo Fluxus, el accionismo vienés y el *Body Art* que, conceptualmente, son continuadores de Duchamp, el futurismo, el Dadá y la *Action Painting* de Jackson Pollock. Sus estrategias operacionales se vertebran en torno a las acciones, *performances* y *happenings*.

Un ejemplo de las actitudes provocadoras que se producían son las *performances Relaciones con el espacio* (1976) e *Imponderabilia* (1977) de M. Abramovic y Ulay, en la primera los cuerpos de los artistas colisionan al cruzarse en la segunda ocupan con sus cuerpos desnudos la entrada a una galería de arte en Bolonia, obligando a los espectadores a la escabrosa situación de pasar rozándolos. La filmación de estos *imponderables* se emitía en monitores de televisión en el interior de la galería.

“Desde el punto de vista conceptual, una *performance* es *un medio sin medio* que comunica directamente su mensaje sin necesidad de recurrir a un intermediario”²². La realidad es otra, ya que la documentación fotográfica, el cine o el vídeo se constituyen en los medios por excelencia para transmitir este otro “medio”. Algunas de sus características serían: el cuerpo es el vehículo artístico y es llevado al límite; el texto, esto es, la narración o la historia, se escribe con el propio cuerpo; el sentido se interpreta a través de las perturbaciones de éste consigo mismo, sus fluidos, su química, sus humores; su ámbito de interacción es el espacio físico y sus objetivos principales, la ruptura de tabúes y la transgresión social.

Colateral a estos problemas, y desde el punto de vista técnico, la nueva visión aportada por la fotografía y el cine, con su gran variedad de puntos de vista -picados, contrapicados, cenitales que dan lugar a deformaciones y escorzos imposibles- dotan al cuerpo humano de nuevas operaciones de exploración hasta entonces no reconocibles, como nos muestra la obra de Boiffard y Man Ray.

Por otra parte, el *collage* y el fotomontaje producen grandes manipulaciones en la imagen del cuerpo, de naturaleza perturbadora por el alto grado de “veracidad” de la imagen fotográfica, como sucede en los trabajos de Max Ernst, Heartfield, Haussman, etc.

Las alteraciones de sentido que suponen las nuevas visiones del cuerpo aportadas por el punto de vista fotográfico y la introducción de la acción por el cine, se ven multiplicadas por su capacidad de reproducción, transformando radicalmente, el territorio de las artes visuales contemporáneas.



45

Transgresión social.

El cuerpo explícito se explica (del latín *explicare*: desplegar) por medio de operaciones consistentes en desvelar el cuerpo oculto, volver los fantasmas visibles, mostrar los orificios, los apéndices, los fluidos, las partes sexuales, los signos gestuales, etc. Un buen ejemplo de esto es la obra *Vagina painting* (1965) de Shigeko Kubota. El cuerpo se convierte en vehículo de despliegue simbólico que cuestiona los órdenes sociales y las jerarquías de valor establecidas: género, raza, clase, edad, etc. Se introduce lo inapropiado en lo apropiado.

El cuerpo táctil, explícito, se utiliza de manera literal, borrándose las fronteras entre arte y pornografía. En *Rhythm 0* (1974), Marina Abramovic se ofrece a sí misma durante seis horas al público para que haga con su cuerpo lo que quiera. En la obra de Gina Pane, *Death control* (1974), una fotografía muestra su rostro cubierto por larvas de gusanos, simulando un cadáver. Aún sabiendo que no es real, la repugnancia y el horror se instalan en el espectador.

En las primeras performances de Ana Mendieta, *Rape Scene* (1973) y *Tiep-Up woman* (1973), subyace

un trabajo con el cuerpo como objeto de uso y abuso del mismo, donde la doble naturaleza masculina-femenina del deseo sexual se expone de forma brutal. Cindy Sherman explota esta característica en buena parte de su obra, fotografiándose ella misma, al igual que Gina Pane como cadáver en *Untitled 153* (1985), o fabricando una puesta en escena con maniqués en *S.T.*



47

(1985) que recuerda al *Ettant Donnés* (1946-66) de Duchamp. La imagen del cuerpo desnudo sirve como símbolo del deseo en general. Los signos del deseo son reutilizados por artistas en la década de los 60, como Kubota, Charlotte Moorman, Yoko Ono, y en los 70, por el movimiento feminista americano con Carolee Schneemann, Judy Chicago, Laurie Anderson y Barbara Kruger, y artistas como Allan Krapow, Dennis Oppenheim, Bruce Nauman, Chris Burden, etc.

En Europa, por el grupo Fluxus, George Maciunas, Nam June Paik y Joseph Beuys, destacando los miembros del accionismo vienés, Hermann Nitsch, Otto Müll, Günter Brus, y R. Schwarzkogler o artistas como Ives Klein y Piero Manzoni y en España, el grupo Zaj.

Las performances que realizan contienen una profunda ambigüedad, producto, por un lado, de la escenificación e interacción del artista, de carácter instantáneo e irrepetible para el espectador, y por otro, del documento fotográfico o videográfico, donde la recepción del cuerpo



46



48



49



50



51



52



53



54



55

23. Berger, J., *El misterio de Hals, El sentido de la vista*, Madrid: Alianza, D.L.1990. "Hasta el siglo XVII el objetivo de la mayor parte de la pintura era inventar un mundo visible; este mundo inventado tomaba muchas cosas del mundo real, pero excluía la contingencia. Sacaba conclusiones, y aquí es interesante la homonimia que existe en inglés entre los verbos extraer y dibujar (draw). Después del s. XVII, el objetivo de la mayor parte de la pintura era disfrazar las apariencias; la tarea de las nuevas Academias era enseñar los diferentes modos de disfrazarlas. Hals empezaba y acababa con apariencias. Fue el único pintor cuya obra profetizó la fotografía, aunque ninguna de sus pinturas es fotográfica.

¿Qué significaba para Hals el empezar y acabar con apariencias? Su práctica como pintor no consistía en reducir un ramo de flores, una perdiz muerta o unas figuras distantes en la calle a sus apariencias respectivas; consistía en reducir a su apariencia la experiencia fielmente observada. La crueldad de este ejercicio corría pareja a la crueldad de reducir sistemáticamente todo el valor existente al valor del dinero." p.115.



56



57

se produce a través de la observación estática clásica, convirtiéndose así lo que era experiencia, en imágenes de su apariencia²³ y, por lo tanto, en objeto del mercado paradójicamente blanco de sus críticas. De este modo, el deseo pasa a ser objeto de compra y venta y, en consecuencia, es tratado como un producto comercial. El natural deseo humano se convierte en mercancía diseñada con estrategias de marketing y luego vendida.

Deslizamientos de sentido.

Volviendo ahora al discurso principal, hemos visto como la dimensión afectiva introduce en el cuerpo, el *soma*, con sus cambios y configuraciones de carácter físico, la valoración del sentido, el *sema* y, desde este nivel, ya es posible la conexión con la semiótica, tradicional territorio de signos cognitivos y abstractos. Un trabajo por hacer en el plano teórico consiste en desarrollar las distintas formas de las pasiones, de unas *figuras*²⁴ que, como indican las teorías de la percepción, deberían poseer las características de trascendencia “el todo es más que la suma de las partes” y transposición, entendida como conservación de las estructuras básicas de la *figura* al efectuar operaciones de transformación.

Habría que tener en cuenta los problemas operativos que suscita la dimensión afectiva dentro del mensaje de la obra. Un ejemplo podría ser el estudio de las representaciones de gestos del cuerpo y la problemática de su deslizamiento de sentido. Aquí, los componentes modales, como el querer, el poder; los temporales, como la influencia de los ritmos; o los estéticos, como el sabio empleo del color, el calor y el frío, lo borroso y lo nítido, lo suave, etc., proveerían de material suficiente para poder comprender como están organizadas estas figuras y cuáles son los componentes que las dotan de sentido. ¿Qué sucede entre los significados de las distintas *Siluetas*

de Ana Mendieta (1973-1990), entre éstas y el gesto con los brazos extendidos de Chris Burden, en su obra *Trans-fixed* (1974), y entre estos ejemplos y toda la iconografía cristiana sobre la crucifixión? Se trataría de encontrar cuáles son los elementos que influyen en ese deslizamiento de sentido y por qué.

El planteamiento expuesto no es ninguna novedad: los problemas relacionados con la dimensión afectiva están magníficamente tratados por la publicidad, sobre todo en las acciones persuasivas. La única diferencia es que en ella, dichas acciones están al servicio de la transmisión de significados banales a través de significantes -los medios expresivos- mucho más complejos que el contenido: el código es más importante que el mensaje.

Acabamos de señalar que harían falta trabajos teóricos desde estas perspectivas en el territorio puramente artístico, aunque afortunadamente sí hay gran cantidad de obras artísticas con este enfoque. En lo que sigue, veremos algunos ejemplos en los que la transferencia de sentido se presenta como estrategia principal.



58

24. En el sentido de unidad de orden dentro de la multiplicidad de los componentes de un objeto.

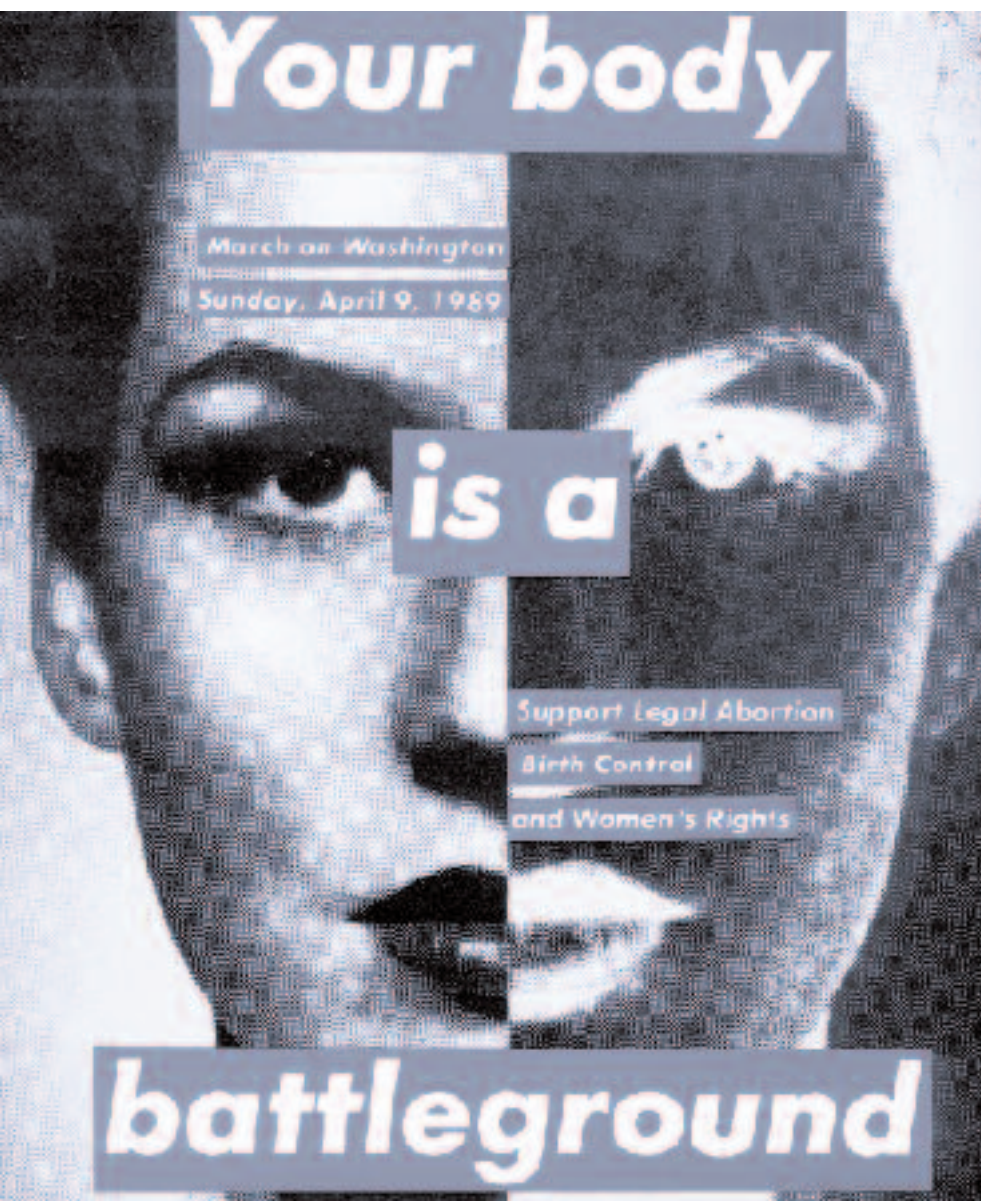


60

Estereotipos, ritos y roles.

Las representaciones de los personajes que habitan los cuadros de la alta Edad Media son sumamente realistas e individuales, los cuerpos presentan las imperfecciones propias de la época (verrugas, falta de dientes, etc.) y, en cambio, esto no sucede en las representaciones de reyes y príncipes que siendo mucho menos realistas son, sin embargo, más *reales*. En teoría política se ha desarrollado la tesis de *los dos cuerpos del rey*; uno, el *cuerpo natural*, mortal y humano; y otro, el *cuerpo político*,

representativo de la autoridad. Éste se constituye en símbolo quasi-divino representado por lo general en el momento de la coronación. La operación de división y solapamiento entre los dos cuerpos, el natural y el simbólico, que se manifiesta en la alta Edad Media, es conceptualmente la misma que se produce en los cuerpos concebidos como sistemas de información. En el último caso, el sentido se interpreta a través de las interacciones de la imagen del cuerpo con los medios de reproducción cultural, reorganizando y recombinando las relaciones de identidad, los géneros, los estereotipos y los roles sociales. Un ejemplo es la obra de Barbara Kruger, *Your Body is a Battleground* (1989), el trabajo de Cindy Sherman, o la obra de Robert Gober, *S.T.*, en la que una almohada es convertida en un torso simbólico masculino-femenino. Jana Sterback en *Hairshirt*, (1993) emplea los vestidos para acentuar los problemas de género por medio de una camisa semitransparente que deja ver su torso femenino a través de una maraña pilosa, en *Vanitas, flesh dress for albino anorexic*, (1987) pone en evidencia la posición masculina hacia la mujer vistiendo un maniquí femenino con filetes de carne. Ana Mendieta utiliza las transferencias de roles entre masculino y femenino en su obra *Facial Hair Transplant* (1972). Penny Siopis abunda en esta temática con los pechosos del montaje *Cerebro* (1995). Ejemplos de montajes rituales son: las fotografías de



62



la artista cubana Marta María Pérez, y la fotografía de la acción *Trans-Fixed* de Chris Burden -ya mencionada- en la que el artista aparece en una pose de crucifixión encima de un Volkswagen Escarabajo. En este caso, la pose del cuerpo transfiere toda una serie de valores religiosos de la historia occidental, una experiencia religiosa y espiritual, a un producto tecnológico.

Para Ana Mendieta, el cuerpo es a la vez genérico y particular, uno lo posee pero, a la vez, él lo posee a uno. En su serie *Siluetas*, de la que ya hemos hablado, transfiere al medio experiencias espirituales a través de escenificaciones rituales y, al mismo tiempo, la tierra, la sangre, los árboles, el agua,

el barro, las rocas, etc. transmiten a su cuerpo propiedades y sustancias que lo renuevan. La pose de el *Árbol de la vida* (1976) es también, como en Burden, la de una crucifixión. El cuerpo se clava al árbol por el barro, por la tierra, por su fragilidad desnuda.

De esta forma, la *imagen* del cuerpo se convierte en *locus* y centro de metáforas para entender y explicar los cambios políticos y de sentido de los debates en la sociedad global, donde el cuerpo es mutable e incompleto en su relación fría con la experiencia de la realidad.

Desde las posiciones semiológicas clásicas no se han resuelto los problemas de significado de las artes visuales, como tampoco se han resuelto los problemas emocionales y afectivos, aún siendo tan poderosamente importantes como en la publicidad. El lenguaje se muestra incompetente para interpretar signos distintos de la lengua. Sin embargo, es posible constatar cómo, desde los propios sistemas de signos, un artista es capaz de establecer una *hermenéutica*, elaborar una obra que se refiere a otra o a sí misma, explicándola, mostrando o evidenciando las operaciones que la formalizaron, o interpretándola, es decir, dotándola de nuevos significados.



63



64



65



66



67

25. Ver la obra de Marin, L., *Sémiotique de la Passion: topiques et figures*, Paris: Aubier-Montaigne, Éditions du Cerf, Delachaux et Niestlé, 1971. *Utópicas: juegos de espacios*, México: Siglo veintiuno, 1975. *Estudios semiológicos*, Madrid: Alberto Corazón ed., D.L. 1978. *Sublime Poussin*, Paris: Éditions du Seuil, D.L. 1995. *Utopiques: jeux d'espaces*, Paris: Les Éditions de Minuit, D.L. 1988.

68

26. Shapiro, M., *Asymmetry: an inquiry into the linguistic structure of poetry*, Amsterdam: North-Holland Pub. Co., cop. 1976. *Figuration in verbal art*, Princeton, N.J.: Princeton University Press, c1988. *The sense of change: language as history*, Bloomington: Indiana University Press, cop. 1991.



69



La enunciación: simulacros entre el yo y el tú.

En relación con lo anterior, conviene considerar las aportaciones de Louis Marin²⁵ a la semiótica visual. Marin estudió las pinturas de los vasos griegos y encontró como característica general que los personajes se miran unos a otros, habitualmente en posición de perfil, con algunas excepciones. En

cambio, en las representaciones de la Gorgona, ésta siempre adopta una posición frontal, mira de frente -nos mira-, se establece una relación entre el yo y el tú. Marin encontró la frontalidad en cuatro tipos de personajes: los borrachos, los moribundos, los silenos y los pederastas. Todos tienen una característica común, la anormalidad; son personajes que se salen de la norma y son capaces de mirarnos de frente, del yo al tú.

El principio enunciativo también ha sido estudiado por M. Shapiro²⁶ en las imágenes de Moisés, cuando reza poniendo los brazos en cruz para vencer en la batalla. Al principio, se le representa mirando frontalmente al observador, luego se va girando y ya no nos mira. Las últimas representaciones pertenecen a una narración objetiva, en tercera persona, y, en ellas, Moisés forma parte de una historia objetivamente contada mientras que, en las primeras, al mirarnos a la cara nos cuenta la historia en primera persona.

Georges Bataille defiende el comienzo del arte moderno con Manet argumentando que los sujetos representados desafían por primera vez los contextos tradicionales.

Las obras *Le Dejeuner sur l'herbe* y *Olympia* de Manet marcan el comienzo de una nueva relación entre el espectador tradicional, acostumbrado a considerar el desnudo femenino portador de belleza ideal, como en las venus y las madonnas, y la realidad contemporánea, en la que el cuerpo femenino es una mercancía. Hubo cierta transición, constituida por los pintores orientalistas y sus representaciones de esclavas y harenes, culminando en *La Grande Odalisque* de Ingres (1814). Pero no es hasta 1863, año en el que Manet presenta su obra *La Olympia*, cuando realmente comienza esa transmutación de significados en el cuerpo femenino. El cuadro causó escándalo no por el desnudo en sí, sino por mostrar la elegante artificialidad de una prostituta con su mirada directa al espectador, dignificando su condición de clase inferior, con el distante desdén que le da la belleza de su cuerpo como producto caro y valioso.



70



71



72

Hay que resaltar que en esa época, la fotografía marchaba por detrás de las estrategias innovadoras que se producían en pintura; ejemplo de ello es la fotografía pictorialista y su apropiación de los modelos tradicionales pictóricos de las *madonnas* y *venus*, como en la obra de Oscar Rejlander, *After Raphael sistine madonna* (1857) y la de Julia M. Cameron, *Divine Love* (1865). Paradójicamente, estas estrategias de apropiación de los gestos de los modelos pictóricos, son utilizadas por Cindy Sherman en la serie fotográfica *Historia de la pintura*, en obras como *Lakshmi* (1992) de Dany Leriche y en *performances* como la parodia sobre *La Olympia de Manet*, de C. Schneemann y R. Morris.

La estrategia enunciativa subyace en la serie *La Piel en la Mirada* de Juan José Gómez Molina. Un simulacro de retrato provoca la pose de los personajes, la relación entre el tú y el yo es reconstruida en clave de primera persona, por la mirada frontal del modelo. Éste intenta afirmarse y “con-formarse”, con su actitud ante la pose, sin embargo, leves ruidos en la topografía de la piel -lo que realmente le hace único y singular- empañan de algún modo este intento. Se produce una

relación ambigua entre la tintura opaca de la piel y la pretendida transparencia del gesto.

Esta dialéctica produce inversiones de sentido donde lo transparente, paradójicamente, proviene del mapa de la piel con toda su historia y la opacidad aflora tras los estereotipos culturales de la pose: el cómo quiero que me vea el otro.

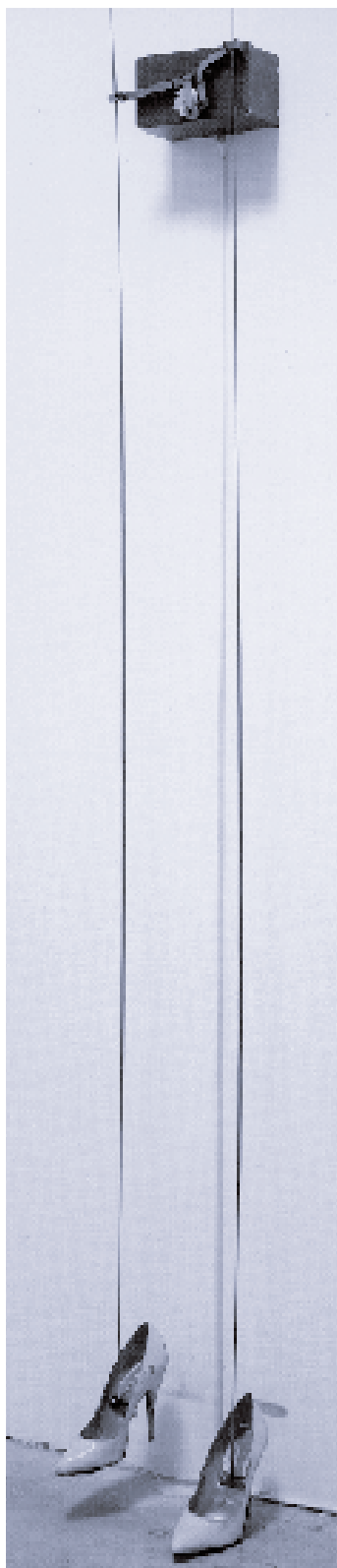
Fabbri afirma que el lenguaje no sólo contiene representaciones conceptuales, sino que incluye también *instancias de enunciación* inscritas en el texto que se corresponden con el tú o el yo en la lengua, conseguido por el cambio de punto de vista, como mirar de frente o a los personajes de la escena. Estas transformaciones en las imágenes convierte a los relatos en discursos.

O como dice Lotman²⁷, “un texto contiene sus propios principios de comunicación”. Para PF, “un texto lleva inscrito en forma de sistema enunciativo, las representaciones de cómo quiere ser considerado dicho texto”.

Como conclusión, parece posible afirmar que las artes visuales con sus propios medios y operaciones, con el punto de vista de los sujetos representados, son capaces de intercambiar significados subjetivos e intersubjetivos de la misma forma que lo hace la lengua.



73



El problema de la metáfora.

Hay otra herramienta narrativa muy poderosa de la que se sirven las imágenes para organizar su discurso, se trata de la *metáfora*. Dos escuelas, aparentemente discrepantes, se han ocupado de la *metáfora* en cuanto a considerarla portadora de sentido. Por un lado, la semiótica de la inferencia y la cognición, con las obras de Pierce y Eco entre otros. Por otro, la semiótica de la narratividad y la metáfora, representada principalmente por Hjelmslev y Greimas.

¿Qué sucede cuando Ortega dice: “yo soy yo y mis circunstancias”? ¿o cuando un pintor afirma: “yo no miro a las cosas, soy mirado por ellas”? Se suele pensar que la metáfora es signo puesto en contacto con otro signo, pero estos ejemplos son sistemas metafóricos bastante más complejos. Cuando una metáfora se amplía a un espacio narrativo, se la denomina *parábola*. De esta forma, una parábola es un ejemplo de metáfora compleja de tipo narrativo. Un ejemplo: Tengo un frasco de cristal y un montón de piedras grandes. Voy metiendo piedras hasta llenarlo.

Pregunto: ¿ya no cabe ninguna más? Parece evidente que no y, sin embargo, cojo piedras de grosor mediano de otro montón y observo que caben unas cuantas más.

Pregunto: ¿cabrían algunas más? Desde luego, ya no caben más piedras de tamaño grande y mediano. Pero cojo piedras pequeñas de otro montón y observo que éstas se deslizan sinuosamente entre los huecos, hasta colmatar el frasco.

Pregunto: ¿cabrían todavía más? La respuesta lógica sería que sí, puesto que imagino un montón de gravilla, otro de arena, otro de arena más fina, etc.

Hasta aquí mi acción. Ahora bien ¿tiene esto algún significado?, ¿qué he querido decir con esta representación? Estamos ante una parábola. Una metáfora de tipo narrativo, representada como una acción de mi cuerpo, con unos objetos, que tiene un principio y un final. Habría varias lecturas o significados posibles en un contexto no especializado. Una tiene que ver con la organización del tiempo: para que puedas realizar múltiples actividades, organiza tu tiempo empezando por las cosas grandes en tiempo y en importancia y sigue por las más pequeñas; de esta forma, te dará tiempo a todo. Otra: dedica tu tiempo primero a las personas que más importancia tienen para ti y sigue en proporción directa.

Hemos hecho inferencias y convertido las piedras en porciones de tiempo, asociándoles grados de importancia y dedicación personal. También podríamos hacer lo que Bateson²⁸ llama *abducción* que no sólo es una inferencia, sino también una profundización lateral de una metáfora o parábola, en un contexto en el que el “yo” representaría a un profesor de dibujo de una facultad de BBAA y el posible espectador consistiría en los alumnos de dicho profesor.

Por ejemplo, imaginemos que “dentro del frasco” hay que “meter” los sistemas operacionales del dibujo de un modelo del natural.

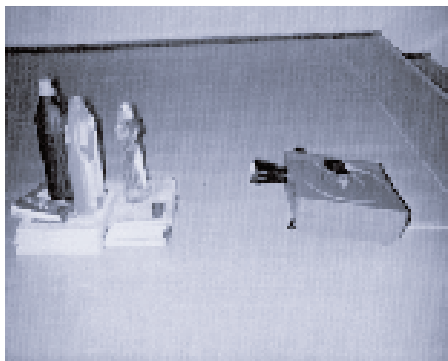
27. Lotman, Yuri M., 1922-1993, Estructura del texto artístico, Madrid: Itsmo, D.L. 1978. Semiótica de la cultura / Yuri M. Lotman y Escuela de Tartu ; introducción, selección y notas de Jorge Lozano, Madrid: Cátedra, D.L. 1979. Universe of the mind: a semiotic theory of culture, translated by Ann Shukman; introduction by Umberto Eco, Bloomington: Indiana University Press, cop. 1990. La semiosfera: L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensant, Venecia: Marsilio, 1992.



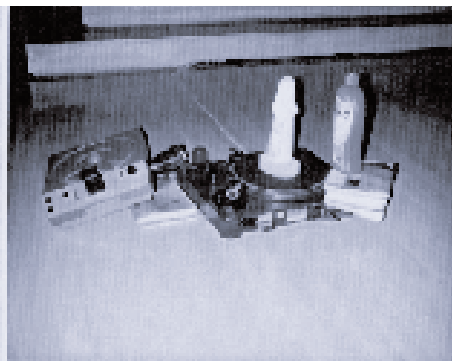
La ordenación de piedras de distintos tamaños podría corresponderse con la ordenación de los procesos de dibujo, de tal forma que “del más grande al más pequeño” se convierta en “de lo general a lo particular”, “del encaje de las líneas estructurales principales a los últimos retoques”. Si empezáramos por los detalles, nos sería muy difícil “llenar el frasco” con todos los tipos de “piedras”. Se podría profundizar más en este ejemplo atendiendo a la topología del contenido del frasco: de grande a pequeño, observamos que la mezcla queda trabada y mezclada homogéneamente. No sucede así si empezamos el llenado al revés, la arena fina quedaría abajo, la gravilla, grava y piedras grandes quedarían encima, todas ellas estratificadas, sin mezclarse. Podríamos argumentar que la única manera de conseguir un dibujo en el que cada parte se corresponda con el todo y éste con las partes, sería empezar a llenar el vaso por las piedras grandes, es decir, ir de lo general a lo particular. La abducción permite que la metáfora “razone”, usando lo puramente figurativo para crear una cadena de inferencias lógicamente trabada. Acabamos de ver cómo elementos parabólicos pueden extenderse cognitivamente y elementos inferenciales se pueden expresar perfectamente por medio de una acción corporal en interacción con unos objetos y que éstos han contribuido a un aumento del conocimiento. ¿Qué implica todo esto en el campo artístico? Si la metáfora ya no es únicamente un adorno estético sino que puede ser portadora de conocimiento; si en nuestro campo ésta es una de las vías principales de expresión de significados, entonces el campo entero no sólo puede ser entendido como puramente estético y figurativo sino que está impregnado de cognitividad.

Bateson, G., *Espíritu y naturaleza*, Buenos Aires: Amorrortu, 1993. *Pasos hacia una ecología de la mente*, Argentina: Planeta Argentina. Carlos Lohlé, cop. 1998.

Hasta aquí hemos visto las posibilidades narrativas, enunciativas e incluso cognitivas de las metáforas. Nos queda otra pregunta: ¿cómo se relaciona todo esto con los problemas del cuerpo? Para Johnson y Lakoff²⁹, las metáforas se ordenan conforme a un proceso de simulación de un hecho físico. Estudiando una serie de metáforas sobre la ira, estos autores observaron que el cuerpo



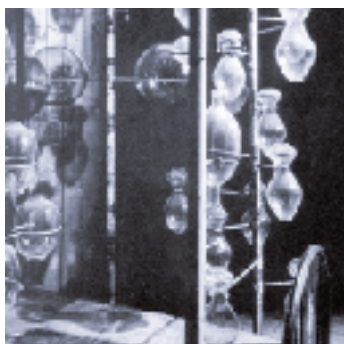
Validación
Marsch, 1999
ENCAJE / RECURSO...
Nº 3
HACER / FICHAR



OPACIDAD / VISIBLE... h.º de SIDA / BORCA
Cubeta - Vaso de agua
Tiempo d'act. post-acción de [illegible], 1999



OPACIDAD / VISIBLE... Nº 2: TRIM / AB /
Cubeta - Vaso de agua
Tiempo d'act. post-acción de [illegible], 1999



77

29. Lakoff, G., *Metáforas de la vida cotidiana*, Madrid: Cátedra, D.L. 1991.

30. E. Valldosera. Ficha técnica de la obra, *Envases*, 1996.

se convierte en un recipiente y dentro de este cuerpo-recipiente, se producen transformaciones como acalorarse, echar chispas, estallar, etc., capaces de originar linajes de metáforas. Subyacentes a éstas, se dan fenómenos estésicos: “me da en la nariz”, “tengo la mosca detrás de la oreja”, etc.

En su obra *Envases*, Eulàlia Valldosera utiliza la metáfora del cuerpo recipiente:

“Concebida para el espacio remodelado de una iglesia, las instalaciones de Envases transmutan en signos las sombras producidas por envases domésticos de limpieza al ser iluminados por un proyector contra una pared. Las siluetas de las botellas son contempladas a gran escala, superponiéndose sus perfiles de tal forma que nos recuerdan cuerpos femeninos. Visualizan diferentes aspectos de las relaciones mujer-madre, mujer esposa y madre, madre-hija o asociaciones simbólicas como la mujer seductora.

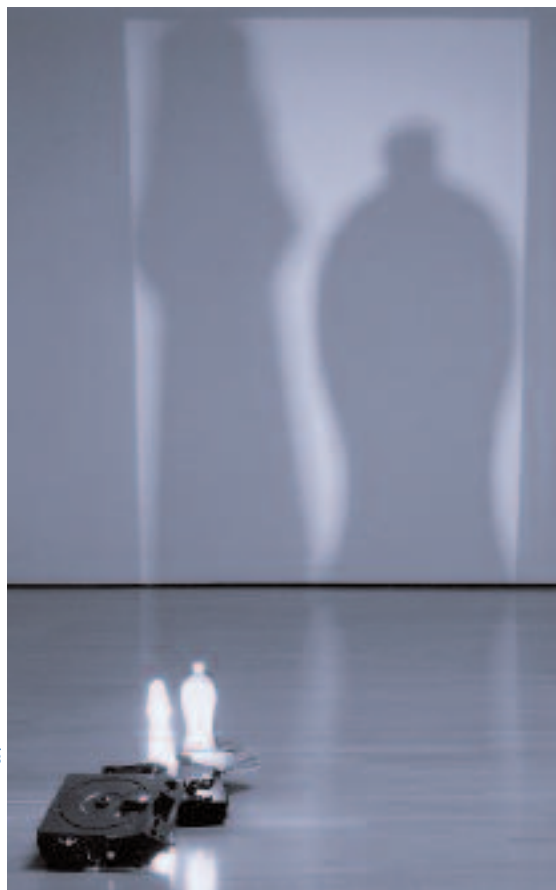
Los envases con sus formas curvas y sus líquidos coloreados no son sino formas actualizadas de aquellas antiguas vasijas que contenían desde alimentos hasta las cenizas de los muertos. Y básicamente hoy pertenecen al territorio femenino.

*Un simple juego de transparentes mecanismos donde contenedor y contenido dialogan. El espacio inmenso contenedor de las sombras. Su tamaño sobrecogedor y su simplicidad narrativa nos remite al sentir religioso”.*³⁰

Louise Bourgeois, en su obra *Precious liquid* (1991), plantea poderosas metáforas sobre el cuerpo

femenino como recipiente. Las vasijas de vidrio suspendidas, incapaces de mantener su posición sin un anillo de acero que las ciñe, aluden al cuerpo curvo de la mujer recipiente, transparente y frágil que habita el espacio de la habitación en posición inestable.

Lakoff observó como estas metáforas son capaces de formar conjuntos organizados con sentido, de carácter narrativo. De esta manera, surge la posibilidad de pensar que en los fenómenos de descubrimiento y conocimiento aparecen esquemas vinculados estrechamente con el comportamiento del cuerpo. En opinión de PF, esto supondría una superación de los viejos esquemas semiológicos cognitivos para hacer un estudio de los procesos y el cuerpo en el lenguaje. En el fondo, esta posición defiende una sustitución de la división tradicional de los lenguajes según las sustancias de expresión (signo visual, acústico, gestual, etc.), por otra, de acuerdo con las formas organizativas y estructuras diagramáticas abstractas, capaces de funcionar como modelos en áreas de conocimiento dispares.

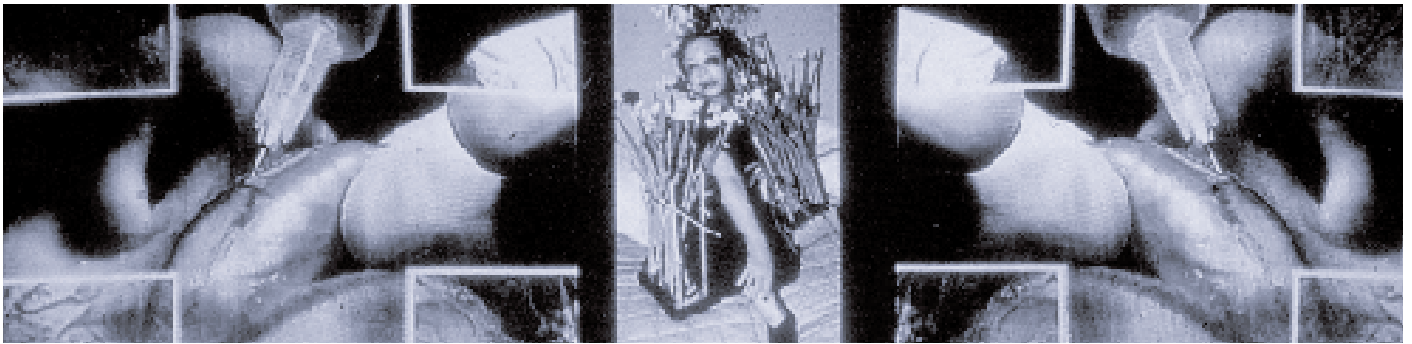


78

Cuerpos fragmentados.

Otra estrategia en la formalización contemporánea del cuerpo, utiliza la desintegración como principio: la anatomía humana es fragmentada, forzada, alterada. Se producen operaciones de *figurar-desfigurar*, el “hágalo Vd. Mismo”, el cuerpo en piezas. Su modelo es el *Frankenstein* de Mary Wollstonecraft Shelley (1797-1851).

Algunos artistas que trabajan con el cuerpo desde este punto de vista son: Orlan, Kiki Smith, Louise Bourgeois, Nancy Spero, Bruce Nauman, Eulàlia Valldosera, etc.



Louise Bourgeois, Nancy Spero, Bruce Nauman, Eulàlia Valldosera, etc.

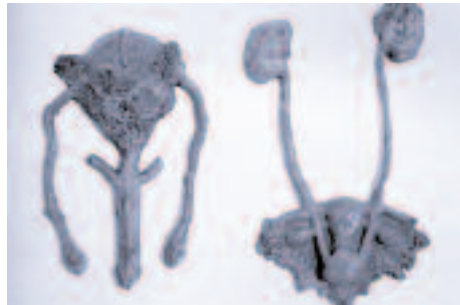
79

La operación de *figurar-desfigurar* es utilizada literalmente por Orlan en su propio cuerpo, sometiéndose a todo tipo de operaciones de cirugía estética filmadas y transmitidas por satélite a galerías situadas en otro continente. La adquisición de rostros de diosas de la mitología griega como el de *El nacimiento de Venus* de Botticelli, tiene por objeto enfrentar la realidad de un rostro humano con los distintos ideales de belleza culturales.

Por su carácter didáctico, vamos a detenernos en el trabajo de Kiki Smith que afirma: “me inicio en el conocimiento del cuerpo a partir de un libro de anatomía genérico, *Gray's Anatomy* ³¹, del cual aprendí a dibujar el tejido celular, las células de la sangre, las fibras nerviosas, trabajando gradualmente en su evolución artística desde el interior del cuerpo fragmentado hasta llegar a la figura humana” y también: “comencé mirando libros de anatomía, luego fui interesándome por



80



81

31. Existe versión en español de la edición 38 de la versión original en inglés, *Anatomía de Gray. Bases anatómicas de la medicina y la cirugía*, Madrid: Harcourt Brace de España, S.A., 1998.



32. Vicente, M., Un mundo Natural, Revista LAPIZ, n° 139-140, enero-febrero, 1998, pp. 63-73.



los sistemas del organismo, después en la piel como sistema y de ahí se convirtió en trabajo figurativo. El tipo de figuración que me interesó fue la iconografía religiosa y las muñecas de cuando era niña... recuerdo que realicé una especie de *Libro de las horas*. Puse en tarros distintos jugos humanos que salen del cuerpo, como sudor, orina, saliva, vómito para, como en el *Libro de las horas* del medievo, tener algo en que pensar, de los fluidos pase a los orificios por donde entran y salen, y ahí se abrían un sin fin de posibilidades..."³².

Kiki explora la significación del cuerpo humano como un sistema. Como hiciera Leonardo, fragmenta y construye modelos de diferentes partes corporales para entenderlas mejor. Del interior al exterior, crea series de esculturas sobre el sistema digestivo, el útero -*Uro-genital system* (1986)-, el hígado, los riñones, el corazón, las costillas -*Untitled Ribs* (1987)-. Este intento de comprensión ascendente, de lo pequeño a lo grande, es el método por excelencia de la ciencia, pero no termina ahí, evidencia las partes invisibles como en las láminas de anatomía, representando una figura humana con la columna vertebral fuera del cuerpo visible -*Blood Pool* (1992)-. Utiliza la misma estrategia que los anatomistas, en la escultura *Virgin Mary* (1992) emplea las figuras écorché del Renacimiento; aquí no sólo vemos una mujer sin piel, con los músculos, tendones y venas a la vista, sino que observamos a la vez un cuerpo carnal y vulnerable, desnudo y desacralizado, una figura en actitud de exposición e indefensión que, al mismo tiempo, mantiene una imperturbable contemplación meditativa.

Se produce un proceso de ensamblaje, de colocación de fragmentos que tiene su origen en las iconografías de los *exvotos* u ofrendas de la religión católica. Los gestos y actitudes de sus figuras provienen a su vez de ídolos antropomórficos o imagería religiosa de los martirios de Santos. Como decía Elías Canetti, su obra es una "cámara de tortura del pensamiento". La propia K. Smith denomina a este proceso la "*estrategia del Frankenstein*", en la que a través de la fragmentación se busca la percepción de un todo.

En cierto sentido, el proceso de trabajo de Kiki no es estrictamente cognitivo, necesita la presencia física de la materia para dotarlo de significado propio. El "hacer las cosas por sí misma" le permite experimentar con todo tipo de materiales: papel maché, cera, muselina, cristal, aluminio, bronce; trastocar su uso tradicional y subjetivarlos: policroma el bronce, hace que el frágil papel de arroz tome el cuerpo de una escultura, etc.

En la galería de "monstruos" que surge de la estrategia Frankenstein está implícito el uso de la escala humana, las esculturas son moldes de amigos y conocidos. La noción de personaje real llega a necesitar, como en los bronce griegos, insertar ojos de cristal como en la pieza *Lilith* que observa al espectador desde su incómoda posición, desde abajo, para enfatizar y hacer insoportable la visión de la sumisión.

Kiki produce procesos de metamorfosis, viajes que se inician desde las energías vitales del cuerpo íntimo a la superficie de los signos y los símbolos humanos. En palabras de la artista, "fabrico obras acerca del cuerpo, jugando con la indestructibilidad de la vida donde, por un lado, la vida es esa fuerza feroz que nos proyecta hacia adelante; y al mismo tiempo, hace que justo se pierda y muera. Siempre trabajo entre estos dos

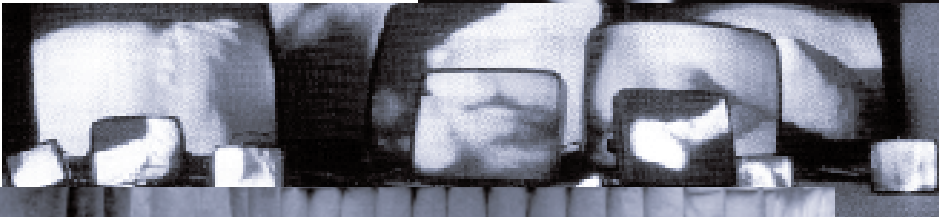
extremos acerca de la vida” 33.
Cuerpos ausentes.

En general, los montajes y las instalaciones son intervenciones metafóricas en el espacio y el lugar, transformadoras de las relaciones de éstos con -y entre- el cuerpo del espectador.

En este tipo de obras, el cuerpo se introduce a través de medios de reproducción, es decir, por representaciones como las fotografías, el cine o las proyecciones de vídeo. Algunos ejemplos de ello son las obras de Gary Hill como *Inasmuch as it is already taking place* (1990), en la que una serie de monitores de diferentes tamaños presentan fragmentos de cuerpos a escalas diferentes o las proyecciones de vídeo de *Tall Ships*, (1992). Tony Ousler en *Autóctono demasiado alto* (1995) emplea proyecciones videográficas de rostros de personas sobre muñecos dotándolos de



85



86



87

una “rara humanidad”.

Los objetos pueden ser los sustitutos del cuerpo ausente, como en la obra de Joseph Beuys, *Plight* (1985), en la que un piano es encerrado en una habitación totalmente aislada con bobinas de fieltro. Beuys condena al piano, emisor de sonidos, al silencio en potencia por medio de su aislamiento total.

Merece la pena detenernos en la obra de Eulàlia Valldosera 34 -EV- pues constituye

33. Bibliografía básica sobre Kiki Smith: Désordres: Nan Goldin, Mike Kelley, Kiki Smith, Jana Sterbak, Tunga, París: Galerie Nationale du Jeu de Paume, 1992. Kiki Smith / Kiki Smith, London: Whitechapel Art Gallery, 1995. Objects of desire: The modern still life / Margit Rowell, New York: The Museum of Modern Art, 1997. L'art au corps: Le corps exposé de Man Ray à nos jours, Marseille: Musées de Marseille, Réunion des Musées Nationaux, 1996. Kiki Smith, Madrid: Galería Metta, 1998. Kiki Smith: Werke = Works 1988-1996 / Thomas Baltrock, Köln: Salon Verlag, 1998. Kiki Smith: all creatures great and small: [exhibition] / edited by Carl Haenlein; with a text by Carsten, Ahrens Hannover: Kestner Gesellschaft; Zurich; Berlin; New York: Scalo, 1999.



88

34. Las reflexiones aquí expuestas se hayan publicadas por el autor, en forma de un análisis más detallado, en el artículo La forma como sistema, Eulàlia Valldosera. Tres cuadernos 94/96, Bau, Revista de Arquitectura, Urbanismo, Arte y Diseño, 2001.

un buen ejemplo de hibridación de operaciones metafóricas entre los objetos, el espacio y el cuerpo ausente. EV *deconstruye* las operaciones de formalización del cuerpo. En su obra *Apariencias*, las fotografías proyectadas del cuerpo se diluyen y descorporeizan, se disuelven y fragmentan. Lo mismo sucede en *La Caída*, el montaje del vídeo fragmenta los cuerpos y los distancia hasta el punto de dificultar la lectura de la historia.

Como hiciera Beuys, también sustituye acciones humanas por los objetos utilizados en esas acciones. Con esta operación, los objetos son convertidos en símbolos y transportados a situaciones metafóricas exclusivas de los territorios simbólicos humanos, de expresiones personales, de las emociones y sentimientos que éstos llevan asociados. EV pone en práctica una suerte de *animismo*. Por ejemplo, en *Love's Sweeteners...*, los restos de una relación, vasos de vino medio llenos, botellas vacías, un tocadiscos que gira, el acercamiento y el alejamiento de la botella y el vaso, constituyen una serie

de metáforas del género masculino y femenino en sustitución de los personajes ausentes de la habitación; y en *La Caída*, el mobiliario reducido aparece como memoria redundante del original reflejado en el vídeo. EV utiliza operaciones de *engaño* y alteración del espacio por medio de proyecciones y espejos. Se trata de *artificios* que permiten situarse en un *punto de vista* que alude al propio punto de vista. La cámara fotográfica equivale al espejo que refleja a los otros y realiza operaciones de *reducción cromática* y *perceptiva*. Para trabajar con luz es necesario partir de la oscuridad. Convierte las *sombras* en antiobjetos portadores de poderosas cargas simbólicas: inconsciente colectivo, teatro, mitos. Para EV, las sombras son un “*espejo del pasado aún por iluminar*”.

Cuerpo protésicos.

La función fundamental del arte ha sido la de brindar parábolas y metáforas narrativas

que se han constituido en modelos generales capaces de explicar mejor que cualquier otro procedimiento fenómenos de la cultura humana. La construcción de nuevos modelos que den cuenta de las evoluciones culturales es más necesaria que nunca y el trabajo de los artistas en sus definiciones de nuevos modelos va siempre por delante de las caracterizaciones de los mismos por parte de la sociedad que los consume.

Un ejemplo de ello lo constituye la vía de formalización artística que emplea



89



90

91





el principio de sustitución y adición de materiales al cuerpo, reparándolo y mejorando la estructura o la función de la parte sustituida. Sus modelos paradigmáticos son: el autómatas, los robots y los *cyborgs*.

Los *cuerpos protésicos* pretenden mejorar la máquina corporal con prótesis funcionales procedentes de la técnica y las tecnologías de la información y la Inteligencia Artificial.

Bruno Latour ³⁵, epistemólogo e historiador de las ciencias, se ha especializado en el estudio de los objetos tecnológicos cuando éstos constituyen prótesis con los sujetos. Afirma que nuestro *status* de sujeto tradicional se ha alterado debido a la permanente simbiosis con un mundo instrumentalizado. El reloj de muñeca, el móvil, el automóvil, el ordenador, la videoconsola de juegos, etc., son objetos que nos extienden y son capaces de construir nuestra subjetividad, en una relación muy estrecha entre los individuos y los objetos instrumentales. Latour denomina al resultado de esta unión “*unidades complejas*” que producen “*agentes colectivos*”. Así, el hombre que conduce un automóvil puede estudiarse como un agente formado por partes humanas y partes artificiales, pero con una sola “subjetividad” que da lugar a comportamientos muy específicos. Las performances *The third Hand* de Sterlac (1977-80) intentan responder a la pregunta de si “*un cuerpo que respira, bípedo, de visión binocular y un cerebro de 1400 cm3 es una estructura biológica aún viable*”.

En la performance interactiva *Afasia* (1998), el cuerpo del artista Marcel-lí Antúnez, gobierna una prótesis en forma de *exo-esqueleto* de plástico y metal que sirve de *interface* de control para ejecutar órdenes y movimientos programados a otros periféricos como robots, música, proyectores en pantalla. Todo el conjunto interacciona con el espectador.

K. Wodicko añade teleprótesis a la boca de sus modelos, en las que aparece la imagen grabada de la misma boca en otro momento de tiempo. Una variante es su obra *Instrument personnel* (1969), en la que las prótesis tienen el objetivo de transformar los sonidos del ambiente, funcionando por los movimientos de las manos y por las variaciones lumínicas. La dialógica o contraposición es utilizada por Lygia Clark en *Dialogue* (1977), donde une su mirada a la mirada del otro por medio de unas gafas dobles que los sujetan en esa doble mirada autorreferencial.

El modelo de la controversia.

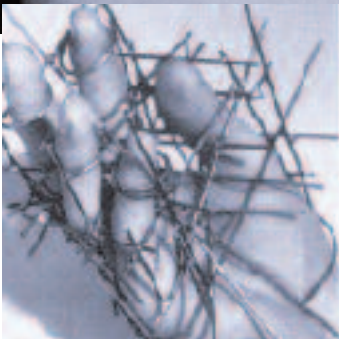
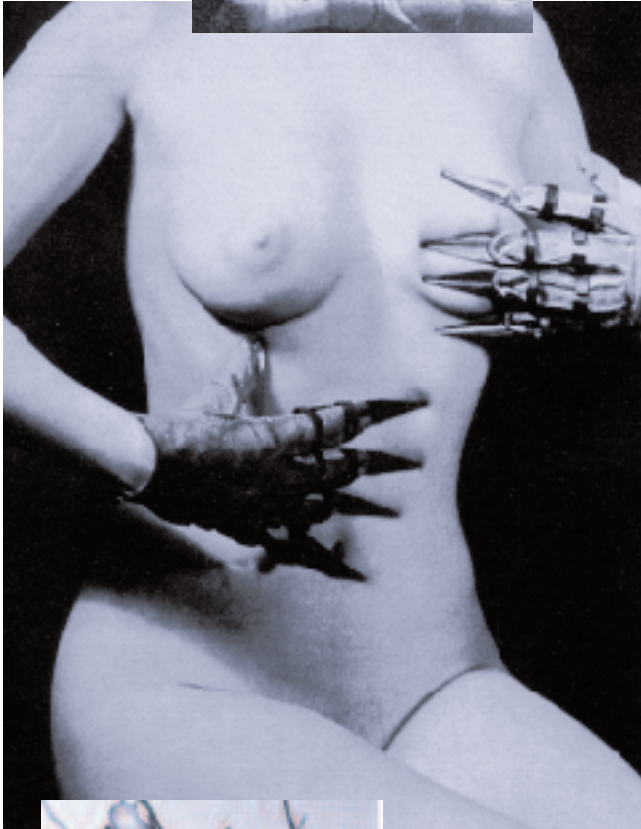


Para PF, la *controversia* ³⁶ es un criterio fundamental para entender los mecanismos del sentido y, a la vez, es un “modelo” para explicar una teoría general de las estrategias de sentido. Cuando enfrentamos los mecanismos de generación de orden

35. Algunas referencias: Latour, B., *Science in action: how to follow scientists and engineers through society*, Cambridge, Massachussets: Harvard University Press, cop. 1987. En castellano *Ciencia en acción: cómo seguir a los científicos e ingenieros a través de la sociedad*, Barcelona: Labor, 1992. Latour, B., *Nunca hemos sido modernos: ensayo de antropología simétrica*, Madrid: Debate, 1993. Latour, B., Woolgar, S., *La vida en el laboratorio: la construcción de los hechos científicos*, Madrid: Alianza Editorial, 1995. Latour, B., *La esperanza de Pandora: ensayos sobre la realidad de los estudios de la ciencia*, Barcelona: Gedisa, 2001.



95



96

95

con los de generación de caos para analizar el proyecto artístico, estamos utilizando el modelo de la controversia que, a su vez, puede ser exportado como tal y reimplantado a todo el universo de la cultura humana, desde las ciencias puras a la poesía. Jakobson³⁷ se refiere a ésta última cuando plantea que el modelo poético es el que mejor logra explicar el mundo de las imágenes. Para él, una de las características de lo poético es “el *autotelismo* del signo: lo poético existe cuando el signo se refiere a sí mismo mediante el procedimiento de proyección del signo sobre el sintagma”. Greimas³⁸ utilizó este modelo para explicar lo narrativo y concluyó que toda narratividad es la linealización de una jerarquía de valores; así, un relato es un despliegue (linealización) de valores jerárquicos.

Dicho de otra forma, un relato es tener un código y elaborar con él un mensaje. El mensaje lleva siempre la memoria del código. En la imagen, lo importante no es su descomposición sino que pueda ser linealizada porque existe una codificación en ella, es portadora del código y el mensaje. La imagen es, de algún modo, poética pues se comporta como la poesía, linealizando códigos y planteando un orden de sucesiones pero, a la vez, obedece al principio de simultaneidad que consiste en la copresencia de

36. Fabbri, P. El giro semiótico, p. 112.

37. Jakobson, R., Los gatos de Baudelaire, Buenos Aires: Signos, 1970; Jakobson, R., Lingüística, poética, tiempo, Barcelona: Crítica, D.L. 1981; Jakobson, R., (1896-1982), Arte verbal, signo verbal, tiempo verbal, México: Fondo de Cultura Económica, 1992.

38. Greimas, A. J., En torno al sentido: ensayos semióticos, Madrid: Fragua, 1973 y Del sentido II: ensayos semióticos, Madrid: Gredos, D.L. 1989.



97



elementos distintos, la rima y el ritmo, la repetición de elementos en el tiempo que los transforma en ritmos espaciales, plásticos y cromáticos. En estos órdenes de sucesiones, no todo tiene la misma importancia. Se establecen unas jerarquías de elementos que, sin embargo, se presentan simultáneamente.

Los *principios jerárquicos* y de *simultaneidad* son tratados por Rebecca Horn en gran parte de sus extensiones corporales, *Arms, extensions* (1968), *Cornucopia* (1970) y *Máscara de lápices* (1972) o *Tocando los muros simultáneamente con las dos manos*, del film *Berlin-Übungen*. Las prótesis protagonizan el primer nivel de lectura, el cuerpo permanece semioculto; en un segundo nivel, la parte extendida se revela más inútil por su escala, material, o función que la parte corporal sustituida, quedando en el aire la necesidad de tal “tecnología”; en un tercer nivel, se produce un desplazamiento metafórico y se compara con lo que hace una sociedad tecnológica con nuestras vidas. Los elementos aquí se presentan simultáneamente y, sin embargo, es posible linealizar los códigos en niveles de significación. Estamos pues ante un *cuerpo-relato* y, por lo tanto, podemos tratarlo con herramientas propias de la gramática.

Sobre lo intraducible y lo “transducible”.

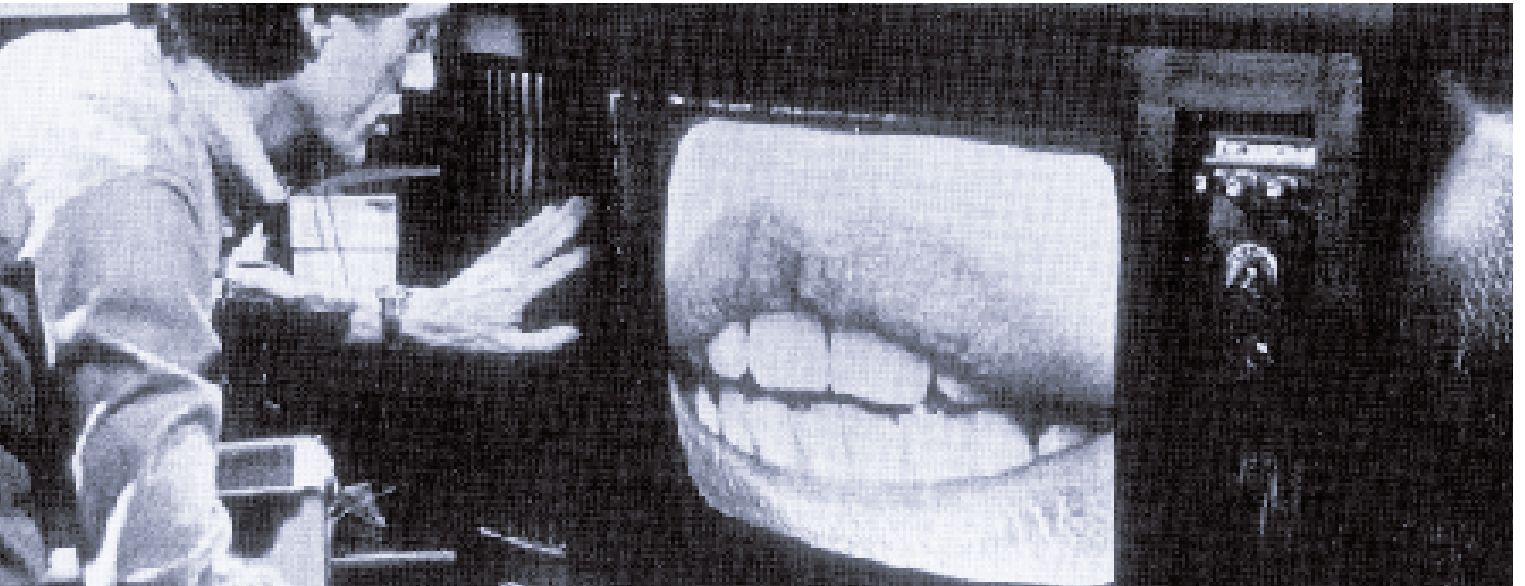
El modelo de la controversia de Jakobson sirve para entender los mecanismos subyacentes a manifestaciones del lenguaje poético, a los relatos y a los ritmos de las imágenes plásticas.

No es exhaustivo en ninguno de los tres casos, pero sí aplicable a ellos, y proporciona una generalización lo suficientemente abstracta como para producir conceptos.

Ahora bien, estos conceptos han de ser tratados de tal forma que sean posibles las comparaciones entre signos de distintas naturalezas. Nos enfrentamos pues, a los problemas de traducción. PF habla de “transducción” cuando se trata de traducir sistemas de signos distintos. Un caso puede ser la transducción entre la poesía y la pintura. En este campo, los modelos pueden ejercer toda su potencia. La “vieja” semiótica dividía los lenguajes en varias ramas según las sustancias de expresión, se consideraba entonces el signo visual, el signo acústico, el signo cinematográfico, el signo gestual, etc. El problema de la semiótica actual, como hemos visto, radica en sustituir estas divisiones según las sustancias, en divisiones según las formas organizativas y los diagramas comunes.

Para tratar el problema de traducción hay que tener en cuenta la cuestión de la intraducibilidad y plantearse la pregunta ¿existen tipos de signos que transmiten significados de los que el lenguaje puede hablar, aunque no del todo por no ser transmisibles todos sus sentidos? Para Lotman, lo intraducible es la fuente de información para las traducciones futuras. No existe algo intraducible ontológicamente, sólo algo para lo cual no estamos capacitados ahora.

Friederike Pezold, en su obra *El nuevo lenguaje por signos de un sexo encarnado según las leyes de*



la anatomía, la geometría y la cinética (1973-77), se sirve del vídeo para transformar fragmentos de cuerpo maquillados de negro en puras abstracciones.

Gary Hill también utiliza el vídeo en *I believe it is an Image in Light of the Other* (1991-92), como un medio para trabajar en los problemas de traducción entre las imágenes visuales y los procesos de percepción y cognición.

Para Bill Viola, las imágenes han de poseer una carga existencial y reflexiva sobre la condición



última del hombre, su existencia y su conciencia. En el ejemplo de *Nantes Triptychon*, ya mencionado, expone la muerte de su madre y el nacimiento de su hijo de manera simultánea, junto a la imagen de un cuerpo humano ingravido sumergido en una atmósfera líquida. El tríptico de grandes dimensiones ocupa un espacio oscuro, sin referencias. El espectador queda aislado del mundo perceptivo habitual para adentrarse en el espacio habitado que Viola propone.

En los ejemplos anteriores vemos que la espacialidad, y la propia relación entre los objetos plásticos, es susceptible de producir significados pero carecemos de recursos lingüísticos para explicarlos. Hoy por hoy, son intraducibles, por eso se siguen necesitando objetos llamados “obras de arte”, para suplir esta carencia que tiene la lengua. Lo que sabemos actualmente es que hay sistemas con organizaciones propias de formas expresivas que crean formaciones de sentido específicas (semánticas), relativamente intraducibles con las herramientas y modelos de que disponemos, pero no por ello intratables. En estos sistemas el enunciador-espectador de la obra se reconstruye en el proceso de su visión. Es el resultado de un conjunto de presuposiciones que yo me hago al ver la obra y que reconstruyo en un simulacro creado por la misma obra. Lotman afirma ³⁹ que el texto o la obra, aun tratados aisladamente, son la fuente principal de juicio. Por el contrario, Jauss ⁴⁰ en su *estética de la recepción*, plantea que la interpretación hay que buscarla en la historia de las diferentes recepciones que ha tenido la obra y observar así las distorsiones y transformaciones que ha sufrido a lo largo del tiempo. La objeción a esta última posición proviene de preguntarnos si, realmente, esta visión histórica, aclara en algo, el sentido de la obra aquí y ahora, para mí.

La historia del arte identificaba la modernidad con las técnicas de representación abstracta, presentando la caracterización figurativa como conservadora. En los años 70, 80 y 90, hemos observado dos corrientes de trabajo con el cuerpo. Por un lado, los *cuerpos presentes*, donde se muestra el cuerpo de manera explícita en performances, happenings, etc.; y por otro, las imágenes de los *cuerpos aparentes* en las que se muestra el cuerpo como signo lingüístico perteneciente a un código cultural y que provienen de los nuevos medios tecnológicos. Nos referimos a la fotografía, el cine, el vídeo y los medios digitales: imágenes de síntesis, CD-ROM, net-art, etc. utilizados con profusión como registro o como generación *ex novo* de imágenes del cuerpo.

Ambas corrientes tienen en común su capacidad para obtener, simular y multiplicar fácilmente *hiperrealidades* que dotan a estos espectros de un grado de veracidad mayor que cualquier otro medio artístico perteneciente a la tradición de las vanguardias. A esta segunda línea de representación del cuerpo evanescente -sin el cuerpo-, es decir, como signo lingüístico, se le pueden aplicar todas las posibilidades de narratividad: enunciativas, metafóricas, parabólicas, etc. que hemos visto.



104

ya el hombre de las cavernas en sus representaciones míticas y religiosas-, lo novedoso es el grado de veracidad de la suplantación de la propia realidad que la técnica permite. Por ejemplo, la protagonista de la película *Final Fantasy*, es una actriz digital compuesta por cientos de imágenes de actrices reales. El arte griego del período clásico utilizaba esta misma estrategia, entonces ¿dónde está la novedad? Conceptualmente no hay ninguna, pero técnicamente sí. Este “personaje” es capaz de adaptarse a las duras exigencias de un guión de una película de acción, “comportándose” y transmitiendo al espectador una verosimilitud sensiblemente carnal.

De la *imitación* se llega a la *simulación* y la simulación no existe previamente, se crea. Paradójicamente, se produce una ganancia del sentido de lo real, con cuerpos que sólo son conjuntos de información, reducidos a líneas de código. El espectador pierde la habilidad de diferenciar entre el cuerpo simulado o *hiperreal* y el real. Como postula Baudrillard, la realidad ha sido sustituida por la simulación, y esta nueva *hiperrealidad* se construye por intercambio de signos, no siendo necesaria la existencia material.

La gran maraña, la ingente torre de Babel de imágenes, la *semiosfera*⁴¹ de Lotman, la globalización y exportación de usos y contextos, caracterizan la hipertrofia icónica occidental, originando cambios en la percepción y en la conciencia del individuo y la sociedad que dan lugar a dos posiciones opuestas, a las cuales no es ajeno el arte: una *utópica*, basada en la creencia en una ruptura radical liberadora del pasado, y otra *distópica*, donde las certezas son amenazadoras y el futuro es una

Esto quiere decir que el artista no tiene todo el control sobre la obra, pues está limitado por las condiciones de uso, dependiendo éstas de los contextos, marcos y estilos. Y a esto habría que añadir la tensión generada entre los diferentes modos de coexistencia de las representaciones del cuerpo, como signos, como índices y como símbolos, que aparecen a veces en obras de un mismo artista.

La complejidad creciente no termina aquí, con la fotografía digital se llega a la paradoja conceptual de presentar imágenes “reales” de gente que jamás ha existido. Aunque esta operación no es conceptualmente nueva –la realizaba



105

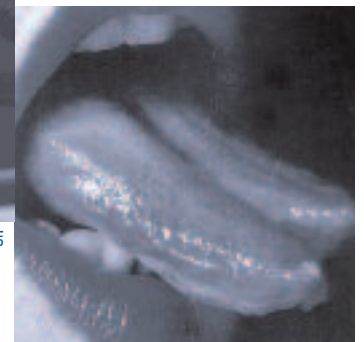
39. Lotman, Y. M., *Universe of the mind: a semiotic theory of culture*; introduction by Umberto Eco, Bloomington: Indiana University Press,



106

40. Jauss, H. R., *Las transformaciones de lo moderno: estudios sobre las etapas de la modernidad estética*, Madrid: Visor, 1995.

41. Lotman, Y. M., *La semiosfera: L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensant*, Venezia: Marsilio, 1992.



107



pesadilla. Las dos presentan la misma deformación y lectura unidimensional de los mecanismos de influencia y retroalimentación que se producen entre la aparición de una nueva tecnología y su utilización y experimentación por la sociedad.

Resumiendo los argumentos aquí expuestos, observamos que el *organon* semiótico nos permite introducir en el cuerpo o *soma*, su significado o *sema*. Esta conversión *del cuerpo como máquina a cuerpo como gramática*, nos permite hacer traducciones de unos sistemas de signos a otros. En relación con esto, hemos señalado problemas pendientes de ser tratados en nuestro campo como la proyección narrativa del cuerpo y, dentro de ella, los deslizamientos de sentido, las acciones y las pasiones, la metáfora, la enunciación y los problemas de traducción. Hemos retomado la idea de Latour⁴² de que un laboratorio no es más que un centro de traducciones de una red semiótica de informaciones, tratando de aplicarla a nuestro campo. Este enfoque nos permite encontrar un lugar común para tratar con las informaciones sobre el cuerpo provenientes de las ciencias explicativas (anatomía, antropología, biología, psicología, etc.) y las que vienen de las prácticas artísticas en torno a dicho cuerpo, conformando un corpus de léxicos, técnicas y prácticas que necesitan ser sometidos a tratamientos específicos o “traducciones”. La función del artista en este contexto, es la del traductor, trabajando en territorios de signos fronterizos y trasvasando materiales semánticos de sistemas intraducibles para tratar de encontrar la combinación que abra la cerradura del sentido.

42. Latour, B., Woolgar, S., *La vida en el laboratorio: la construcción de los hechos científicos*, op. cit.

Bibliografía

Barry, J., *Art, culture, and the semiotics of meaning : culture's changing signs of life in poetry, drama, painting, and sculpture*, Basingstoke : Macmillan, 1999.

Barthes, Roland, (1915-1980), *La cámara lúcida : nota sobre la fotografía*, Barcelona : Gustavo Gili, D.L. 1982

El grado cero de la escritura : seguido de Nuevos ensayos críticos, Mexico [etc.] : Siglo XXI, 1993.

El imperio de los signos, Madrid: Mondadori España, D.L. 1991.

Lo obvio y lo obtuso : imágenes, gestos, voces, Barcelona [etc.] : Paidós, 1992.

Fragmentos de un discurso amoroso, Madrid : Siglo XXI de España; México D.F.: Siglo XXI, 1999.

El placer del texto, seguido por : Lección inaugural de la cátedra de semiología lingüística del Collège de France pronunciada el 7 de enero de 1977 / por Roland Barthes, México D.F. : Siglo XXI, 1995.

El susurro del lenguaje : más allá de la palabra y de la escritura, Barcelona [etc.] : Paidós, 1987.

Bateson, Gregory, *Espíritu y naturaleza*, Buenos Aires : Amorrortu, 1993.

Pasos hacia una ecología de la mente, Argentina : Planeta Argentina- Carlos Lohlé, cop. 1998.

Baudrillard, Jean, *Cultura y simulacro*, Barcelona : Kairós, 1984.

De la seducción, Madrid : Cátedra, 1994.

El otro por sí mismo, Barcelona : Anagrama, 1994.

El sistema de los objetos, México : Siglo XXI, 1990.

Berger, John., *Algunos pasos hacia una pequeña teoría de lo visible*, Madrid : Ardora Ediciones, 1997.

Modos de ver, Barcelona : Gustavo Gili, 2000.

El sentido de la vista, Madrid : Alianza, D.L.1990.

Clair, Jean., *Méduse : contribution à une anthropologie des arts du visuel*, [Paris] : Gallimard, cop. 1989.

Elogio de lo visible : fundamentos imaginarios de la ciencia, Barcelona : Seix Barral, 1999.

Malincolia : motivos saturninos en el arte de entreguerras, Madrid : Visor, 1999.

Coke, van Deren, *The Painter and the Photograph. From Delacroix to Warholl*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1972.

Curtis, E. S., *Photo Poche Collection*, Paris: Centre Nacional de Photographie, 1990.

Eco, U., *Tratado de Semiótica general*, Barcelona: Manzano, 1977.

Dückers, A., *Gesichter der Zeit : ein Panorama aus Physiognomien in Zeichnung und Graphik* : Staatliche Museen zu Berlin, Berlin : Nicolai, 1999.

- Fabbri, Paolo.**, *Tácticas de los signos*, Barcelona: Gedisa, 1995.
La svolta semiótica, Roma-Bari: Gius. Laterza & Figli Spa, ,1998, (trad. Castellana: *El giro semiótico*, Barcelona: Gedisa, 2000).
- Gordon, M.**, *Dadá y Performance*, New York, 1987.
- Hanley, B., Cooper, D., Searle,A.**, *Tom Friedman*, N.Y.: Phaidon Press inc., 2001.
- Fricke, C.**, *Nuevos medios, Software, hardware y performance en vídeo, en Arte del siglo XX*, Madrid: Taschen, 2001.
- Williams, P. L.** (et al.), *Gray's Anatomy*, Edinburgh [etc.] : Churchill Livingstone, 1995. Versión en español de la 38 edición de la versión original en inglés, *Anatomía de Gray. Bases anatómicas de la medicina y la cirugía*, Madrid: Harcourt Brace de España, S.A. 1998.
- Greimas, Algirdas Julien**, *En torno al sentido : ensayos semióticos*, Madrid : Fragua, 1973.
Semántica estructural : investigación metodológica, Madrid : Gredos, 1976.
Del sentido II : ensayos semióticos, Madrid : Gredos, 1989.
Semiótica : diccionario razonado de la teoría del lenguaje, Madrid : Gredos, D. L. 1991.
Figuras y estrategias : en torno a una semiótica de lo visual, Madrid : Siglo XXI, 1994.
- Greimas, A. J., Fontanille, J.**, *Semiótica delle passioni. Dagli stati di cose agli stati d'animo*, Milán: Bompiani, 1996.
- Hall, D., Laqueur, T., Helaine, P.**, *Corporal politics*, Cambridge ; Boston : MIT List Visual Arts Center : Beacon Press , 1993.
- Hjeltmslev, Louis, (1899-1965)** *El lenguaje*, Madrid : Gredos, D.L. 1976.
Prolegómenos a una teoría del lenguaje, Madrid : Gredos, 1984.
- Jakobson, Roman, (1896-1982)**, *Los gatos de Baudelaire*, Buenos Aires : Signos, 1970.
Lingüística, poética, tiempo, Barcelona : Crítica, D.L. 1981.
Arte verbal, signo verbal, tiempo verbal , México : Fondo de Cultura Económica, 1992.
- Jauss, H. R.**, *Las transformaciones de lo moderno : estudios sobre las etapas de la modernidad estética*, Madrid : Visor, 1995.
- Jung, Carl, G.**, *El hombre y sus símbolos*, Barcelona: Paidós, 1995.
- Koepplin, D.**, *Fluxus: Bewegung im Sinne von Joseph Beuys: Plastische Bilder 1947-1970*, Stuttgart, 1990.
- Lain Entralgo, P.** *El teatro del mundo*, Madrid: Espasa Calpe, 1986.
El Cuerpo humano. Oriente y Grecia Antigua, Madrid: Espasa Calpe, 1987.
El Cuerpo humano. Teoría Actual, Madrid: Espasa Calpe, 1989.
- Lakoff, George**, *Metáforas de la vida cotidiana*, Madrid : Cátedra, D.L. 1991.
- Latour, Bruno**, *Ciencia en acción : cómo seguir a los científicos e ingenieros a través de la sociedad*, Barcelona : Labor, 1992.

Nunca hemos sido modernos : ensayo de antropología simétrica, Madrid : Debate, 1993.

Latour, B., Woolgar, S., *La vida en el laboratorio : la construcción de los hechos científicos*, Madrid : Alianza Editorial, 1995.

La esperanza de Pandora : ensayos sobre la realidad de los estudios de la ciencia, Barcelona : Gedisa, 2001.

López Piñero, J. M., *La imatge del cos humà. En la medicina moderna (segles, XVI-XX)*, Barcelona: Fundació Bancaixa, 1999.

Lotman, Yuri M., (1922-1993), *Estructura del texto artístico*, Madrid : Itsmo, D.L. 1978.

Semiótica de la cultura, Madrid : Cátedra, D.L. 1979.

Universe of the mind : a semiotic theory of culture; introduction by Umberto Eco, Bloomington : Indiana, University Press, cop. 1990.

La semiosfera : L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensant, Venezia : Marsilio, 1992.

Marin, L., *Sémiotique de la Passion : topiques et figures*, [Paris.] : Aubier-Montaigne, Éditions du Cerf, Delachaux et Niestlé, 1971.

Utopías : juegos de espacios, México : Siglo veintiuno, 1975.

Estudios semiológicos, Madrid : Alberto Corazón editor, D.L. 1978.

Sublime Poussin, Paris : Éditions du Seuil, D.L. 1995.

Mauron, V., Ribaupierre F.C., *Le corps évanoui : les images subites*, Paris: Hazan, 1999.

Merleau-Ponty, Maurice, (1908-1961) *Lo visible y lo invisible : seguido de Notas de trabajo*, Barcelona : Seix Barral, 1970.

Fenomenología de la percepción, Barcelona : Península, 1975.

La estructura del comportamiento / Precedido de Una filosofía de la ambigüedad, Buenos Aires : Hachette, 1976.

El ojo y el espíritu, Buenos Aires : Paidós, 1977.

Sentido y sinsentido, Barcelona : Península, 2000.

Mirzoeff, N., *Bodyscape. Art, modernity and the ideal figure*, London : Routledge, 1995.

An introduction to visual culture, London: Routledge, 1999.

Morris, Ch. W., *La significación y lo significativo*, Madrid : Comunicación serie B, 1974.

Fundamentos de la teoría de los signos, Barcelona: Paidós, 1985.

Muybridge, E., *The Male and Female Figure in Motion*, New York : Dover publications, Inc., 1984.

Müller-Tamm, P., Sykora, K., Bredekamp, H., *Puppen, Körper, Automaten : Phantasmen der Moderne*, Dusseldorf; Köln : Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen; Oktagon , 1999.

Nesbit, M., *Atget's Seven Albums*, New haven: Yale University Press, 1992.

Petherbridge, Deanna. *The quick and the dead : artists and anatomy*, London : National Touring Exhibitions :

South Bank Centre, cop. 1997.

Peirce, Ch. S., *Collected Papers, 1931-1935*. Hartshorne, C., Weiss, P., *Collected papers of Charles Sanders Peirce*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1967.

Rábade Romeo, S., *Experiencia, cuerpo y conocimiento*, Madrid : Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1985.

Lista de ilustraciones:

1. **Bill Viola**, *Fragmento nacimiento en su obra Nantes Triptychon*, 1992.
2. **Muntadas**, *Pou / Ull*, 1993.
3. **Bill Viola**, *Sleep of reasons*, 1988.
4. **Helen Chadwick**, *Autorretrato*, 1991.
5. **Leonardo Da Vinci**, *Estudios del sistema reproductivo*, 1508-09, (fragmento).
6. **López Piñero, J. M.**, *La imatge del cos humà. En la medicina moderna (segles, XVI-XX)*, p. 130
7. **Piero della Francesca**, 1482.
8. **Jean Gallbert Salvage**, *Planche 7*, 1812.
9. **Jan van Reimdsdyck**, *Foetus in profile*, drawing for William Smellie, *A sett of Anatomical Tables...*, 1754.
10. **Bronzino**, *San Bartolomé*, 1556.
11. **Walter Gropius**, 1947.
12. **Thiel, W.**, *Apertura anatómica del vientre I*, Atlas fotográfico de anatomía práctica, Vol. 1, Fig. 27, p. 52.
13. **Anónimo**, *Una pintura anatómica*, S. XIX, Irán.
14. **Anónimo**, *de Tashrihi Mansuri*, S.XVII/XIX. India.
15. **Michelangelo Buonarroti**, *Écorchés de una pierna de hombre*, 1520.
16. **Anónimo**, *de Tashrihi Mansuri*, S.XV. Shiraz.
17. **Gina Pane**, *Action Psyqué*, 1974.
18. **Anthony Gomerley**, *Learning to think*, 1991.
19. **Friderici Arnoldi**, *Tabulae Anatomicae*, Fasciculus II, Tabula VIII.
20. **E. Muybridge**, *Hombre sentándose* (fragmento). Secuencia 24. El modelo es el propio Muybridge. The Male and Female Figure in Motion, 1984.
21. **A. Bertillon**, *Tabla Sinóptica de orejas*, 1880, (fragmento).
22. **Herbert Lang**, *"The whir of a pygmy's arrow is the crowning step in the pursuit of a victim"*, American Museum

of Natural History.

23. **Charles Le Brun**, *Pasiones del rostro* (fragmento "Le Ris").
24. **Hermann Nitsch**, *Teatros de los misterios-orgías 50ª*, 1975.
25. **Francis Bacon (1909-93)**, *Tríptico Estudio para una Crucifixión*, 1962, (fragmento).
26. **Bill Viola**, *Nantes Triptychon* (fragmento muerte de su madre), 1992.
27. **Humberto Rivas**, *Eva*, 1990.
28. **Rineke Dijkstra**, *7 Agosto. De Panne*, Bélgica, 1992.
29. **Sally Mann**, *Jessie at 5*. 1987.
30. **Gilbert & George**, *The singing sculpture*, 1970.
31. **Juan Hidalgo**, *Hombre, mujer, mano*. 1977.
32. **Carolle Schneemann**, *Up to and including her limits*, 1973. Performance.
33. **Ana Mendieta**, *Glass on Body*, 1972.
34. **Charles Ray**, *Planck Piece, I & II*, 1973.
35. **Jeff Wall**. *Adrian walker, artist drawing...*, 1992.
36. **Eric Fischl**, *Bad Child*, 1981.
37. **Sophie Calle**, *La amnesia*, 1992.
38. **Joseph Beuys**, *Fuerzas dirigidas*, (fragmento), 1974-77.
39. **Jeff Wall**, *Milk*, 1984.
40. **Bruce Nauman**, *Think*. 1993.
41. **Richard Serra**, *Hand Catching Lead*, 1968.
42. **Mona Hatoum**, *Don't Smile, You're on Camera*, 1980. Video-performance.
43. **Jackson Pollock**, *Pintando en su estudio*, 1950.
44. **Marina Abramovic y Ulay**, *Imponderabilia*, 1977.
45. **Mona Hatoum**, *Position Suspended*, 1985. Performance.
46. **Shigeo Kubota**, *Vagina painting*, 1965.
47. **M. Duchamp**. *Ettant Donés*, 1946-66.
48. **Gina Pane**, *Death control*, 1974.
49. **Cindy Sherman**, *S.T.*, 1985.
50. **Ana Mendieta**, *Tiep-Up woman*, 1973.

51. Ana Mendieta, *Rape scene*, 1973
52. Louise Bourgeois, *Costume Abanquet*, 1973
53. Jayne Parker, 1989
54. Marina Abramovic y Ulay, *Relaciones con el espacio*, 1976.
55. Cindy Sherman, *Untitled 153*, 1985.
56. R. Schwarzkogler, *Accion S.T.*, 1965.
57. Günter Brus, *Self-painting*, 1965.
58. Lygia Clark, *The I and the You, Clothing/Body/Clothing*, 1967.
59. Ana Mendieta, *ST. Old man's Creek*, 1977.
60. Chris Burden, *Trans-fixed*, 1974.
61. Bárbara Kruger, *Your Body is a Battleground*, 1989.
62. Jana Sterback, *Hairshirt*, 1993.
63. Penny Siopis, *Cerebro*, 1995.
64. Jana Sterback, *Vanitas, flesh dress for albino anorexic*, 1987.
65. Ana Mendieta, *Facial Hair Transplant*, 1972.
66. Marta-María Pérez, *Está en tus manos*, 1994.
67. Robert Gober, *S.T.* 1990
68. Urs Lüthi, *Self-portrait-Ecky*, 1974.
69. Dany Leriche, *Lakshimi*, 1992.
70. Cindy Sherman, *Ectachromes*, 1989-90.
71. Édouard Manet, *Olympia*, óleo sobre lienzo, 1863.
72. Carolee Schneemann y Robert Morris, *Olympia*. Performance.
73. Juan José Gómez Molina, *Raquel*, serie *La Piel en la mirada*, 1994/2001.
74. Rebecca Horn, *American Waltz*, 1990.
75. Tom Friedman, *Untitled*, 1999, Madera pintada 0,6 x 0,2 x 0,1 cm
76. Eulàlia Valldosera, *Envases*, 1996, [fragmento].
77. Louise Bourgeois, *Precious liquid*, 1991, [fragmento].

78. Eulàlia Valldosera, *Envases, seductora*, 1996.
79. Orlan, *Opération-Opéra*, 1990-96.
80. Kiki Smith, *Blood Pool*, 1992.
81. Kiki Smith, *Uro-genital system*, 1986.
82. Kiki Smith, *Curled up figure II*, 1995.
83. Kiki Smith, *Nervous Giant*, 1986, [fragmento].
84. Kiki Smith, *Ice man*, 1995, [fragmento].
85. Gary Hill, *Tall Ships*, 1992.
86. Gary Hill, *In as much as it is already taking place*, 1990.
87. Joseph Beuys, *Plight*, 1985.
88. Tony Ousler, *Autóctono demasiado alto*, 1995.
89. Eulàlia Valldosera, *Aparences*, 1994.
90. C. Boltansky, *Les bougies* [detalle], 1986.
91. Marcel-lí Antúnez, *Afasia*, 1998.
92. Sterlac, *The tirhd Hand*, 1977-80.
93. K. Wodicko, *Instrument personnel*, 1969.
94. Lygia Clark, *Dialogue*, 1977.
95. Stephen Pack, 1993.
96. Paul Outerbridge.
97. Rebecca Horn, *Tocando los muros simultáneamente con las dos manos*, film, Berlin-Übungen. 1974-75.
98. Rebecca Horn, *Arms, extensions*, 1968.
99. Rebecca Horn, *Cornucopia, Seance for Two Breasts*, 1970.
100. Rebecca Horn, *Máscara de lápices*, 1972.
101. David Cronenberg, *Videodrome*, 1982, (fotograma del film).
102. Bill Viola, *Nantes Triptychon*, 1992.
103. Friederike Pezold, *El nuevo lenguaje por signos de un sexo encarnado según las leyes de la anatomía, la geometría y la cinética*, 1973-77.
104. Thomas Roff, *Freak, 102/13*, 1994-95.

105. **Final Fantasy**, *imagen de síntesis “actriz” digital protagonista del film*, 2001.
106. **Verónica Bromová**, *Views*, 1996.
107. **Dieter Huber**, *Klone#6*, 1995.
108. **Herbert Bayer**, *La soledad del individuo*, 1932.



